

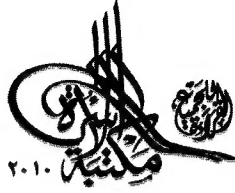
سُوقِي سَاءَ عُرُ الْعَصْرِ الْخَرِيدِ

دكتور شوقي ضيف

[/http://arabicivilization2.blogspot.com](http://arabicivilization2.blogspot.com)
Amly



سُؤَالِي سَاعِ عَزْلِ الْعَصْرِ الْخَيْرِيَّةِ



برعاية السيدة
سوزانا مبارك



الجهات المشاركة

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

المجلس القومي للشباب

وزارة الت

المشرف العام

د. محمد صابر عرب

تصميم الغلاف

د. مدحت متولى

الإشراف الفني

ماجدة عبد العليم

على أبو الحنفية

سيزى عبد الواحد

مطبعة المستقبل

سُؤی ساءِ عمرُ العصرِ الخدیج

دکتر شوقی ضیف



- ضيف، أحمد شوقي عبدالسلام، ١٩١٠ - ٢٠٠٥ م .
شوقي: شاعر العصر الحديث/ شوقي ضيف. -
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠.
٢٩٢ ص؛ ٢٤ سم .
تدمك: ٨ - ٣٤٧ - ٤٢١ - ٩٧٧ - ٩٧٨ .
١ - الشعراء العرب .
٢ - أحمد شوقي، أحمد شوقي بن علي بن أحمد
شوقي، ١٨٦٨ - ١٣٣٢ .
١ - العنوان .

رقم الإيداع بدار الكتب ٨١٢ / ٢٠١٠

I.S.B.N 978-977-421-347-8

ديوى ٩٢٨، ١١

توطئة

مثل كل الأحلام الكبرى التى بزغت منها مشاريع عملاقة أدت إلى تطور مجتمعاتها، ولهذا أرسى مهرجان القراءة للجميع جذوره الراسخة فى الأرض المصرية منذ عشرين عاماً.. لقد انطلق أهم مشروع ثقافى فى العالم العربى عام ١٩٩٠ تحقيقاً لحلم السيدة الفاضلة سوزان مبارك راعية المهرجان، وصاحبة فكرته والتى دشنته آنذاك بافتتاح عشرات المكتبات فى جميع ربوع الوطن، وأطلقتته فى سماء الواقع برؤية واضحة ومحددة تستند على الإيمان بأن الثقافة هى وسيلة الشعوب لتحقيق التقدم والتنمية بما لها من قدرة على تحويل المعارف المختلفة إلى سلوك متحضر، وإعلاء المثل العليا، وقيم العمل والإنجاز، وإشاعة روح التسامح والحرية والسلام التى دعت إليها جميع الأديان، بهدف أن تُكوّن ثقافة المجتمع بتأصيل عادة القراءة وحب المعرفة، لذا فإن وسيلة المعرفة الخالدة ستظل هى الكتاب الذى يسهم فى إرساء دعائم التنمية، وتحقيق التقدم العلمى المنشود.

لقد اتسعت روافد الحملة القومية للقراءة للجميع طوال الأعوام العشرين الماضية، وأصبحت تشكل فى مجملها دعوة حضارية للبناء الروحى والفكرى والوجدانى للإنسان المصرى نابعة من الإيمان العميق بأن الثقافة هى بكل المقاييس أفضل استثمار لبناء مجتمع المستقبل، وهى الجسر الرئيسى للشباب للحاق بركب الحضارة المعاصرة، بل تكاد تكون هى الوسيلة الوحيدة لنشر قيم العلم والتسامح والديمقراطية والسلام الاجتماعى والتطور الحضارى، وترسيخ قيم المواطنة وقيمة دور المرأة، وتعزيز قيمة التجدد الثقافى والتفكير النقدى

والحوار ومعرفة الآخر والتبادل والتواصل المجتمعى والدولى، وأيضاً إبراز تواصل الإبداع المصرى من خلال نشر الآثار الأدبية لـ «مختلف أجيال المبدعين».

ومنذ العام الرابع لمهرجان القراءة للجميع؛ أصبحت مكتبة الأسرة من أهم روافده، وقدمت طوال ستة عشر عاماً دون توقف ملايين النسخ بأسعار رمزية لإبداعات عظيمة لشباب المبدعين وكبار الكتاب الذين أثروا المشروع فكرياً وثقافياً وعلمياً ودينياً وتراثياً وأدبياً، كما قدمت الموسوعات الكبرى التى تُعتبر أعمدة هذه المكتبة، والتى شكلت مسيرة فكر النهضة فبعثت فى نفوس الشباب من جديد الإحساس بالفخر بما قدمته أمتهم من كنوز إبداعية ومعرفية وفكرية للبشرية، وأقامت جسراً يصل بين ماضيهم وحاضرهم، ويصل بين حاضرهم ومستقبلهم، كما بعثت فيهم روح الانتماء القوى لهويتهم المصرية والعربية، ولما لا وقد أطلت عليهم مكتبة باذخة الثراء تتكى على مؤلفات حضارة مصرية قديمة ما زالت قادرة على إدهاش العالم حتى هذه اللحظة بما احتوته من تقدم فنى وفكرى وعلمى وفلسفى وأدبى شكّل فجر «ضمير الإنسانية» وحضارة إسلامية أنارت ظلمات أفلاك البشرية لحقب طويلة من الزمان، ووضع أعلامها بعض أعمدة الحضارة المعاصرة فى مجالات الطب والفلك والرياضيات والآداب.

لهذا كله ستواصل مكتبة الأسرة هذا العام نشر رسالتها بالسعى قدماً نحو تطوير أدائها، وتحقيق حلمها الأكبر بتكوين ثقافة المجتمع كله بأيسر السبل، والتأكد من اطلاعه على جميع ما أنتجته عبقرية الأمم ممثلة فى تراثها الأدبى والعلمى والفكرى المستتير.

مكتبة الأسرة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

شوق الملعُ شاعر في تاريخ أدبنا العربي الحديث لتعدد نواحيه الفنية ، وتشعب آثاره الأدبية ، فقد ملأ عصره بقصائده الغنائية ، ووصلها بمسرحياته التمثيلية . وكان حين ينشر قصيدة تصبح حديث الصحف والندوات الأدبية ، وكذلك كان حين ينشئ مسرحية أو تمثيلية .

وقلما ظهر كاتب أو ناقد في عصره إلا حاول أن يطبر إلى الشهرة بتعرضه لأعماله ، فتارة يصطدم به وبآثاره ، وتارة يثنى عليه ويغلو في ثنائه . فنقاده كانوا في حياته بين اثنين : متحزب له أو متعصبٍ عليه ، وما يزال هذا شأنهم حتى اليوم ؛ كأنهم يقودون معركة .

وعلى نحو ما نعرف في المعارك من كثرة الأسلحة التي تُستخدَمُ كانت المعركة حول شوق وشعره مغنياً وممثلاً ، فلا توسط ولا اعتدال فيما نقرأ عنه ، بل غبار كثيف تضيق في ثناياه الحقائق الأدبية ، ويضيع الثبوت والتوقف والنظرُ التام النافذ

وطبيعي أن لا يظهر في أثناء ذلك بحث منظم عن شوق ، فقد اكفهرت الأجواء الأدبية إزاءه بالثناء المسرف والطعن المجحف ، وأصبحنا لا نعرف أين الوجه الصحيح ، ولا أين المقدمات السليمة ، ولم نعد ندرى أى الأحكام فيه صادقٌ وأيها كاذب ، وأيها مصيب وأيها مخطئ

وبذلك عُجمت علينا حقيقة شوق ، بل حقائقه الفنية جميعاً ، وكان هذا أكبر باعث لي على النهوض بهذه الدراسة التي لم أقصد بها إلى تهجينه ولا إلى تحسينه ، وإنما قصدت إلى بحثه ووزنه بمعايير سهلة هي معايير النقد المنصف

الذى لا يميل مع الهوى . وإنما يسجل الظواهر الأدبية متبعاً مستقصياً ،
فليس همه أن يزرى ويتنقص . ولا أن يزخرف ويزين ، وإنما همه أن يصور
الحق ويكشف الصواب

وبدأت بحياته . أتخذ منها مصابيح ، تهدينى الدروب والمسالك التى
كوّنت شاعريته . وبحنت فى صناعته ، وأطلعنى ابنه «حسين» مشكوراً على
ثلاث مسودات أولاهها لقصيدته «الله أكبركم فى الفتح من عجب» والثانية
والثالثة لفصل من «مجنون ليلى» فاستبان لى الطريق ، وعرفت كيف كان
يؤلف قصيدته ، وكيف كان يؤلف مسرحيته . وحاولت جهدى أن أستنبط
مدى بديهته وقوى فطرته ، وإلى أى حد كان يحجّر فى أساليبه ويتأنق فى
تصاويره ، مستخرجاً من قيثاره الشعر العربى أحلى أنغامها وأروع ألحانها .
ورأيتُ — رأى العين — فى هذه الصناعة البديعة تيارين يتقابلان : تياراً شرقياً
عربياً ، وتياراً أوربياً غربياً .

ووقفت بعد ذلك عند المؤثرات المختلفة التى أثرت فى صناعته ، وتأملت
فى معاول النقد القديم المحافظ والحديث المجدد التى ضربت بها أيدى نقادنا فى
شعره . وناقشت مناقشة هادئة كثيراً من المبادئ الهادمة لشوقى وفنه ، مستبصراً
فى ذلك متأنياً ما وسعنى الاستبصار والتأنى .

ونظرت فى مؤثر مهم أثّر فى شعر شوقى وفى صناعته ، إذ أخذ يخاطب
الجماهير عن طريق الصحف اليومية والأسبوعية ، فاتسع النداء عنده ، حتى
فى قصيدة المديح التى وُجّهت لصاحب مصر أو للخليفة التركى ، فقد وضع
نصب عينيه إرضاء الجماهير بمدائحهم ، وتسبّب إلى ذلك باستشعار عواطف
وطنية أو إسلامية أو عربية . ومن هنا زعمت أن شعره التقليدى فى المديح
وما يتصل به يختلف فى جوهره عن الشعر القديم ، حتى إذا رجع إلى وطنه
من منفاه وسقطت الخلافة التركية أصبح خالصاً لشعبه المصرى والشعوب
العربية ، فتغنى مشاعرهم وأحاسيسهم فى قصائد تحملها صدورهم ، وكأنها
تعاويز سحرية .

وكان ينظم فى المناسبات المختلفة ، فى الرثاء ، وفى المخترعات ، وفى أعمال البر ، وفى المنشآت القومية . وكل ذلك من أثر الجماهير والاتصال بها عن طريق الصحف ومخاطبتها . وارتفع بشعر المناسبات إلى القمة التى كانت تستظره ، وكأنه يختم دورته فى شعرنا الحديث ، فقد حقق له كل غاياته وأهدافه ، ولم يعد لأصحابه من بعده إلا أن يقفوا على السّفْح من دونه ، ويرتطموا بصخوره .

والغناء آخر المؤثرات التى وقفت عندها فى صناعة شوقى ، إذ حوّل جوانب من شعره إلى أغان وأزجال ، فيها وهم خياله ، وبدعُ تصويره ، وفيها رنين أنغامه ، وحلاوة نبراته ، وفيها دقة شعوره ، ورقة حسّه . وبذلك كانت فتنة من فتن عصره .

وخرجت من ذلك إلى مسرحياته ، فتحدثت عن مقوماتها العامة التى تشخصها ، وتجمع طوابعها وخصائصها ، ووزعت مآسيه فى اتجاهين : اتجاه مصرى استجاب فيه للعواطف الوطنية ، واتجاه عربى استجاب فيه للعواطف العربية والإسلامية . وتفضل «حسين شوقى» فأعازنى ملهارة «الست هدى» التى لم تطبع بعد ، فحللتها ووصفتها فى موضعها من هذه الدراسة ، وهى تحفة فريدة نسجها شوقى من حياتنا الاجتماعية الواقعية فى أواخر القرن الماضى .

وبهذا كله تمّ تأليف هذا الكتاب الذى لم يؤلفه دفاعاً عن شوقى ، وإنما ألفته بحثاً منظماً فى شعره الغنائى والتمثيلى . ولم أدخر وسعاً فى أن أحقّ الحق حين يجب لإحقاقه وإذاعته فى غير محاباة لشوقى ولا تجنّ على غيره . فنحن لم نضع هذا البحث تشييعاً لأنصاره وكذلك لم نضعه تعصبا لخصومه ، وإنما وضعناه ابتغاء تقويم شعره من جميع أطرافه تقويماً صحيحاً دقيقاً . والله ولى الهدى والتوفيق .

شوقى ضيف

القاهرة فى أول يونيو سنة ١٩٥٣ م .

لفصل الأول

الحياة

١

في حجر ربة الشعر

حينما لجأت ربة الشعر إلى مصر في القرن الماضي ، تعيش تحت سماءها ،
وتبعث فيها حياة فنية أصيلة ، يفوح شذاها ، ويتأرجح عبيرها على لسان
البارودي وما كان ينظم من شعريوقظ النفوس ويحيي القلوب . في هذا الحين
انتخبت ربة الشعر شوقي ، وأهدته إلى مصر سنة ١٨٦٩ وأعدت له كل
شيء ليكون شاعراً ممتازاً ، وما زالت تحمله في حجرها ، وترعاه بعنايتها ،
حتى تهيأت له شاعريته . وكان أول ما أعدت له ميراث دمه وأعرافه ،
فقد جاءت به من عنصر تركي وآخر شركسي ، وعنصر يوناني وآخر عربي
كردي ، فتآزرت فيه هذه العناصر ، وأخرجت منه شاعراً ممتازاً ، لعل مصر لم
تظفر بمثله في عصورها المختلفة

واشتراك هذه العناصر فيه يدل على أنه ليس مصرياً خالصاً ، هو مصري
الموطن ، أما الآباء والأجداد فليسوا مصريين ، وأول من نزل منهم مصر جدّه
لأبيه ، وهو الذي سُمّي باسمه « أحمد شوقي » قدم هذه الديار في عهد محمد
على ، فضمه إلى حاشيته ، وكان يحسن العربية والتركية ، ومنه ينحدر إلى
شوقي الدم الكردي العربي والشركسي . وتوالى الأيام وهو يتنقل في المناصب العالية
حتى أصبح أميناً للجمارك المصرية في عهد سعيد (باشا) . وتوفي وهو في هذه
الوظيفة عن ثروة واسعة عاش في ظلها على والد شوقي وشوقي نفسه
وجاء بعد هذا الجدّ إلى مصر جدّ شوقي لأمه ، فقد دخل البلاد شاباً
لعهد إبراهيم (باشا) واسمه أحمد حلیم النجده لى نسبة إلى قرية بالأناضول

تسمى «نجدته» فهو تركى . وأُعجب به إبراهيم (باشا) على ما يظهر ، فقربه منه ، وزوّجه معتوقة يونانية له تسمى «تمراز» ، أُسّرت في حرب المورة ، وهى بنت عشر سنوات ، ونشأت في القصر بين وصيفاته . وما زال يتقلد المراتب السامية في الدولة ، حتى أصبح وكيلا لخاصة الخديوى إسماعيل . وتوفى وهو في هذه الوظيفة ، فنقل إسماعيل مرتبه إلى أرملة .

وقد اجتمعت هذه الأصول المختلفة^(١) ليخرج منها هذا الفرع المونق ، وكلنا نعرف شهرة العرب واليونان قديماً بالشعر والشاعرية ، وإن ازدواج هذين الأصلين في شاعر ليؤذن أن ينال قمة الشعر ، بل أن يبلغ فيه عنان السماء . وليس هذا كل ما أهدته أو هيأته ربّة الشعر لشوق ، فقد هيأت له عينان حالمتان ، أصابت أعصابهما بشيء من الاختلال ، فهما لا ترتكزان ودائماً تصعّدان في السماء .

وكانت جدته اليونانية مشغوفة به تقوم على تربيته ، وكانت منذ عصر إبراهيم على صلة وطيدة بالقصر ، فدخلت بحفيدها يوماً على الخديوى إسماعيل ، وكان لا يزال في السنة الثالثة من عمره ، ونظر إليه إسماعيل ، فوجد بصره مشدوداً إلى السماء ، لا يسقط على بساط الأرض ولا ينزل إليها ، فطلب بدرة من الذهب ، ونثره على البساط عند قدميه ، فتحول شوق إليه ، وأخذ يجمعه ويلعب به ، فقال إسماعيل لجدته : اصنعى معه ذلك حتى يتعود النظر إلى الأرض ، فأجابت إجابتها المشهورة : « هذا دواء لا يخرج إلا من صيدليتك » فقال : جيئى به إلى متى شئت ، حتى أنثر الذهب تحت عينيه ، فإنى آخر من ينثر الذهب في مصر ! .

وفى إجابة الجدة للخديوى إسماعيل ما يحمل أروع الدلالة على شاعرية خصبة كانت مكنّته فيها ، وهى جدته التى حملت إليه الروح اليونانى ، وكانت تحبه وتؤثره ، فكفّلت له ، وقامت على تربيته الأولى ، وكانت منعمة موسرة ، تعيش بيباب إسماعيل ، فعاش معها الطفل حيث الترف والنعيم وإن في الذهب الذى فتحت ربّة الشعر عيني شوق عليه في سنته الثالثة

(١) انظر في هذه الأصول مقدمة شوق للجزء الأول من ديوانه المطبوع في سنة ١٨٩٨

ما يشير في وضوح إلى الجو المترف الذي مكث يتنفس فيه طول حياته ،
 قد وضعته ربّة الشعر منذ نعومة أظفاره في مهاد من النعيم ، وما زالت تدلله
 في هذه المهاد حتى آخر حياته . وشوق من هذه الناحية نشأ نشأة أرستقراطية ،
 ليس فيها شيء من الديمقراطية وما يتصل بالديمقراطية من حياة الشعب
 المصري ، وسنراه يقترب أو يحاول الاقتراب من هذا الشعب ، لكنه على كل حال
 نشأ في بُرج ذهبي . وربما كانت الحسنة الوحيدة لهذا البُرج أنه أتاح له
 أن يخلص للشعر ويفرغ له ، ولا يشغل باله بشيء سواه .

واختلف شوق منذ الرابعة إلى مكتب الشيخ صالح ، ثم انتقل منه إلى
 مدرسة المتديان ، فالتجهيزية . وفي هذه المدرسة أظهر تفوقاً ونبوغاً ، فُتح
 المجانية مكافأة له ، وتخرج فيها وعمره خمس عشرة سنة ، وقد تيقظت بوضوح
 فيه موهبته الشعرية ، وأخذ يصوغ بها بعض المعارف الجيولوجية والجغرافية من
 مثل أرجوزته :

إفريقيّا قسمٌ من الوجودِ في شكله أشبهُ بالعنقودِ

ومن غير شك كان يختلط في أثناء ذلك ببعض العناصر الديمقراطية من
 الشعب ، ولكنه كان اختلاطاً محدوداً ، إذ كان لا يلبث أن يعود إلى بيئته
 الأرستقراطية ، فتضعف من شأن هذه الديمقراطية المكتسبة ، وترده إلى
 أرستقراطيته الأصلية .

وواضح أنه أخذ في تعلمه الطريق المدني ، ولم يأخذ الطريق الديني ،
 ونحن نعرف أنه كان بمصر حينئذ نوعان من التعليم : التعليم الديني الشرقي في
 الأزهر وكان خاصاً بالتراث الإسلامي وكان يتأثر بالقرون الوسطى وصورة
 العلوم فيها من لغة وطب وفلسفة وغير ذلك وهي صورة شاحبة ضئيلة ،
 والتعليم المدني الغربي في المدارس ، وهو تعليم يستمد من أوروبا ومن كتب
 العلم والأدب فيها ، وقد بدأ في عصر محمد علي ، ثم خمد في عصر سعيد
 وعباس ، ثم عاد إلى النشاط والازدهار في عهد إسماعيل .

وفي هذا الاتجاه من التعليم المدني الأوربي سار شوقي ، وحينما أتم تعليمه الثانوي ألحقه أبوه بمدرسة الحقوق ، ليدرس القانون ، ووصفه أحمد زكي حين دخل هذه المدرسة ، فقال : « كان في جملة الوافدين سنة ١٨٨٥ فتي نحيف ، هزيل ، ضئيل ، قصير القامة ، وسيم الطلعة تقريباً ، فتي بعيون متألقة تحقياً ، ولكنها متنقلة كثيراً ، فإذا نظر إلى الأرض دقيقة واحدة فللسماء منه دقائق مهادية ، وإذا تلفت صوب اليمين فما ذاك إلا لكي يرى يبصره نحو الشمال ، وهو مع هذه الحركات المتتابعة المتنافرة هادئ ساكن وادع ، كأنما يتحدث بنفسه إلى نفسه ، أو يتلاخى مع عالم من الأرواح . ما كان يلابسنا فيما نأخذ فيه من اللهو والمزاح ، ولا يتهاف معنا على تلقف الكرة بعد الفراغ من تناول الغداء ، أو حينما نتنفس الصعداء لانهاء مواقيت الدراسة (١) » .

وهذه الصورة التي رسمها أحمد زكي لشوقي تؤكد معاني أخرى تتصل بشاعريته ، فهو يلاحظ أنه كان شعلة من الحركة المضطربة المتنافرة ، وهكذا هو في شطحات بصره ، أما بعد ذلك وفي أعماقه فهادئ ساكن وادع ، وهو مع هذا غافل عما يجري حوله مشغول بنفسه ، لا يلعب مع اللاعبين ، ولا يلقف الكرة مع اللاقفين .

فشوقي مع إخوانه وزملائه في الحقوق ، وهو لا يحس بهم ، وكأنما شغلته ربّة الشعر عنهم ، فهو يبحث عنها فيما حوله ، يصوّب نظره إليها يمينا ، فلا تلبث أن تزوغ منه في الشمال ، فيرى به وراءها ، فيجدها قد حلّقت في السماء ، فيرفع بصره إليها ، فلا تلبث أن تغيب ، لتبدوله لامعة مشرقة بإزائه . وكأنما كان ذلك يزيد في تألق بصره ، أو قلّ كأنما كان شوقي مشغولا عن رفقاته وما هم فيه من لهو ولعب بحركات مضطربة مختلطة متشابكة كانت تأتيا ربّة الشعر من حوله بأجنحتها حين تصطفيق ، فتملاً أذنه برفيف وضجيج ، ولا تترك له فسحة ، كي يلم شتات نفسه ، ويندمج في صحبه ،

(١) ذكرى الشاعرين (حافظ وشوقي) طبع مطبعة الترقى بدمشق ص ٢٢٦ .

إذ كانت تأخذ عليه كل طريق .

واستجاب شوقى إليها ، فانعزل عن أخذانه ، ومكث ينتظر ما توحى به إليه ، وما تودعه أذنه وعينه ، من همسات وحركات ورؤى حائلة . وكان التمتع فى أثناء ذلك يفيض والنور يسيل ، فإذا الشيخ محمد البسيونى البيبانى أستاذة فى اللغة العربية ، وكان شاعراً فصيحاً ، تهره شاعريته ، ويجلس منه مجلس التلميذ من أستاذة .

وكان هذا الشيخ يدبج القصائد الطوال فى مدح الخديوى توفيق كلما حلّ موسم أو أهلّ عيد ، فكان قبل أن يرسلها إلى القصر لتنشر فى صحيفة الوقائع المصرية وغيرها من الصحف العربية يعرضها على شوقى ، فما يزال يصلح له فيها ، فيمحو هذه الكلمة أو تلك ، ويعدل هذا الشطر أو ذاك ، ويسقط بعض الأبيات ، وأستاذة مغتبط به فرح لصنيعه .

ولم يلبث التلميذ أن سار فى الدرب الذى سار فيه أستاذة ، فكان ينشئ القصائد فى مديح الخديوى توفيق . وكان قد أنشئ فى الحقوق قسم للترجمة ، فانتسب إليه شوقى ، وظل فيه سنتين ، منّح فى آخرهما شهادته النهائية .

وبذلك ختم شوقى حياته التعليمية ، وهى حياة أوربية فى جملتها ، وكان يلتقى بها تيار من الأزهر ، مثله أستاذة البسيونى ، إذ كان من علماء الأزهر المعدودين . وكفل له تخرجه فى قسم الترجمة أن يتقن الفرنسية ، وكأنما كانت ربّة الشعر تُرهِص بذلك لما سيقوم به فى المستقبل من الاحتذاء على بعض النماذج الغربية فى شعره .

وإذا كانت دراسته فى المدارس جعلته يحذق العربية والفرنسية فإن بيئته الخاصة ، بيئة منزله ، جعلته يحذق التركية . وبذلك كان يحسن لغات ثلاثاً فى مطلع شبابه ، وعقدت هذه اللغات فى ثقافته ، واصطلحت فيما بينها على تأليف طبيعته .

وخرج شوقى من قسم الترجمة فى سنة ١٨٨٧ ، وهو لا يتصف بالشاعر

فحسب ، بل هو شاعر الخديوى توفيق ، فقد نسج على منوال أستاذه البسيوفى فى التقرب إلى القصر وصاحبه ، وأتاح له على مبارك (باشا) فرصة لقائه ، فهنّاه بتخرجه ، وهو يستلم أذبال ثوبه ويقبلها . ولم يلبث أن عيّن أباه عليا - وكان مبدراً متلافاً - مفتشاً فى الخاصة الخديوية ، ثم عينه من بعده .

والإنسان لا يطلع على هذه الفترة من حياة شوقى التى سجلها فى مقدمته للطبعة الأولى من شوقياته سنة ١٨٩٨ م حتى يأسمى له ، فقد جار عن قصد السبيل ، إذ رضى أن يكون موظفاً بالقصر ، وأن يكون تابعاً للخديوى توفيق ، وأن يستدلّ شاعريته له فى مدائحه ، غير أن ربّة الشعر كانت لا تزال ترعاه ، ففكّكت عقاله من هذا السجن الذى دخله راضياً مرضياً ، فقد أوحى إلى سجنائه أن يرسله إلى فرنسا ليكمل ثقافته ، فلم يحلّ عليه حوّل فى الوظيفة ، حتى رأى توفيق أن يوفده فى بعثة ، وترك له اختيار ما يريد من العلوم ، فاختر الحقوق أو دراسة القوانين ، لظنه أنها ذات واشجة قوية بالأدب ، وأشار عليه توفيق أن يجمع بينها وبين دراسة الآداب الفرنسية .

وسافر شوقى على نفقة الخديوى ، وكتب إلى مدير البعثة المصرية فى فرنسا ليهتم به ، فلما وصل إلى مرسيليا رآه فى استقباله ، وأخبره أن الخديوى كتب إليه أن يقضى فى مونبلييه عامين ، وفى باريس عامين آخرين ، والتحق شوقى بمدرسة الحقوق فى مونبلييه . ولما انقضت السنة الأولى حاول أن يعود إلى مصر لرؤية أهله فنعه الخديوى ، حتى لا يضيع من سنواته الأربع فترة بعيدة عن فرنسا ، فظل هناك ، وتوالت عليه الدعوات من رفقاءه الفرنسيين فى المدرسة ، فلبى دعواتهم ، وجاس خلال ديارهم ، يتصفح معالم الحضارة الغربية ولم يكذب ينهى من السنة الثانية حتى أرسل إليه مدير البعثة فى باريس أنه ذاهب مع الطلبة فى رحلة إلى إنجلترا لقضاء أكثر أيام العطلة بها ، وأن الخديوى كتب إليه أن يصطحبه معه ، فسافر إلى باريس على عجل . ومنها سافروا جميعاً إلى إنجلترا حيث قضوا شهراً يتفرجون على لندن وغيرها من المدن هناك .

وفي السنة الثالثة وهو في باريس أصيب بمرض شديد كان فيه بين الحياة والموت ، ولما تماثل للشفاء أشار عليه الأطباء أن يقضى بعض أيام تحت سماء إفريقية ، فاختار الجزائر ، ومكث فيها أربعين يوماً ، ثم عاد قافلاً منها إلى باريس ليستأنف دراسة الحقوق ، ولم ينفوت مرضه الفرصة عليه ، فقد استطاع أن يحصل على إجازته النهائية في آخر السنة الثالثة ، وظل هناك ستة شهور ، يختلف فيها إلى مسارح باريس ، ثم رجع إلى وطنه ، وهو « نِصْوُ فراق ، تهزه إليه الأشواق » .

وليس من ريب في أن هذه البعثة كانت نعمة على شوقي ، وكان ربة الشعر لم تنسه ، فقد أخرجته من سجنه ، وانطلقت به تطوف أركان البحر المتوسط ، وتعلأ عينيه بمفاتيح الحضارة في فرنسا وإنجلترا ، كما تملأ عقله وروحه بالمدنية الغربية والآداب الفرنسية ، وهو في أثناء ذلك يتنقل بين مونييه وباريس ولندن ، ويشاهد المسارح ودور الأوبرا ويقرأ الصحف والكتب القانونية والأدبية ، وقد قرأ لفكتور هيجو ولامرتين ودى موسيه وغيرهم من شعراء فرنسا مثل لافونتين ، وبذلك رأى رأى العين عوالم جديدة في الشعر والحضارة . على أنه ينبغي أن نعود فنلاحظ أن شوقي لم يخلع عنه في فرنسا القيود التي قيد بها نفسه في مصر ، ونقصد القيود التي قيد بها أجنحته لإزاء القصر ، إذ نراه لا يزال يرسل بمدائح في الخديوى توفيق من باريس . وكان الرحلة الطويلة التي هيأتها له ربة شعره لم تستطع أن تفك عنه الخيوط التي حاكها الخديوى من حوله ، فاستمر يتحنجل في هذه الخيوط ، وكلما نقضت ربة شعره طائفة منها عاد يغزلها من جديد .

في القصر

رجع شوقي إلى مصر في سنة ١٨٩٢ وكان قد توفى توفيق وخلفه عباس الثاني ، فعين في القصر بقلم الترجمة ، وأخذ يعيش في منزل أبيه بحي الخنفى معيشة رتيبة ، لم يقطعها في أول حياته سوى سفره ممثلاً للحكومة المصرية في مؤتمر المستشرقين الذي عُقد في مدينة جنيف بسويسرا سنة ١٨٩٤ وكانت هذه الرحلة فرصة طيبة للشاعر حتى يحتل المناظر الطبيعية البديعة هناك . ولما انفض المؤتمر سافر إلى بلجيكا لمشاهدة عاصمتها وزيارة معرض في إحدى مدنها . ولم ترُج سوق شوقي عند عباس أول الأمر ، ويوضح ذلك داود بركات ، فيقول : « إن الخديوى عباساً كان يهمل شوقي بعض الإهمال لاعتقاده ، بل لأنهم أدخلوا على نفسه ، أن أحمد شوقي شاعر فقط وأنه هو بحاجة إلى رجل سياسى ، لما كان بينه وبين الإنجليز من الكفاح والجلاد ، فاجتمع لإزالة هذا التوهم من صدره المحرمون : بطرس غالى (وقد كانت به نزعة للأدب والأدباء) وبشارة تقلا (صاحب جريدة الأهرام) ومصطفى كامل . وكان بطرس يطلب من الخديوى أن يسمح له بتوظيفه شوقي في الخارجية بضعف مرتبه الذى كان يتناوله من قلم الترجمة في السراى . وكان بشارة تقلا يعرض على سموه مثل هذا العرض ليؤليه تحرير الأهرام ، وتأيداً لذلك وضع شوقي في مكانه من الأدب وإمارة الشعر ^(١) ، إلى أن قرب الخديوى وناط به كثيراً من المهام فقام بها خير قيام ، فأولاه ثقته ، وقدمه على جميع رجاله ^(٢) »

وكنا نتمنى لو أن الخديوى عباساً رضى عن خروج شوقي من القصر ، وأسلمه إلى بطرس غالى أو إلى بشارة تقلا ، إذن لتغير وجه شعره ، ولما عاش

(١) يشير إلى إشادة الأهرام بشوقي حينئذ وتلقيها له بأمر الشعراء .

(٢) ذكرى الشاعرين ص ٣٦٦ .

من سنة ١٨٩٢ إلى سنة ١٩١٤ حبيس المدائح يتغنى بعباس وأعمال عباس في المواسم والأعياد .

وعبثاً حاولت رَبَّةُ الشعر في هذه الحقبة الطويلة أن تُنبت في أجنحته ريشاً يستطيع به أن يرتفع عن الأرض ويخلق في السماء ، وكان أجنحته لم تكن حينئذ من المتانة والقوة بحيث تحمل هذا الريش ، فقد أصبح شوق من الطيور الداجنة الأليفة التي لا تستطيع ارتفاعاً ولا تحليقاً في الجو ، والتي تنتظر الحَبَّ يُلْقَى إليها من صاحبها ، فتعيش به هائلة راضية .

ولم تقف المسألة عند حدِّ الحَبِّ ، بل تجاوزته كثيراً ، فإن عباساً قَرَّبَهُ منه ، وجعله رئيساً لقلم الترجمة كما جعله موضع ثقته ومفزع مشورته ، وقدمه على جميع رجال حاشيته في القصر ، وبذلك كان نافذ الكلمة مسموع الرأي ، بل أصبح كأنه صاحب الأمر والنهي ، يقصده طلاب الحاجات ، وما أكثرهم ، وتَسَعَّنُوْهُ وجوه الوزراء ومن يطمعون في الرتب والألقاب .

وليس من شك في أن شوق في أثناء هذه الحقبة من حياته كان يعيش بعيداً عن الشعب ، فهو في القصر أو في برجه العاجي ، لا يفكر إلا فيما يفكر عباس فيه ، وكأنه دَوَّارة الريح ، فهو يدور مع صاحبه حيث دار ، وكان في عباس طموح واندفاع ، فصارع الإنجليز وغاضبهم ، ووقف شوق في صفه يغضب عليهم مع غضبه ، ويرضى مع رضاه .

وعلى هذه الشاكلة كان شوق يعيش لعباس ، وكان يُقْبَلُ على من يقبل عليه ، ويزورُ عن يزور عنه ، فمن ذلك أن عباساً تفقد الجيش المصري في وادي حلفا ، وانتقد نظام إحدى الفرق ، فثار كرومر ، معتمد إنجلترا في مصر ، وعدَّ ذلك إهانة لكشنر قائد الجيش ، وطلب الاعتذار . وكان رئيس الوزارة المصرية حينئذ رياض ، فبرأ نفسه لدى المعتمد البريطاني مما صنعه الخديوي ، وما زال بأمره يلحُّ عليه أن يعتذر ، أو يصنع شيئاً من شأنه أن يرضى كشنر والإنجليز ، فأرسل إلى كشنر برقية يحمد له نظام الجيش ! . ووقف رياض يلقي خطاباً بمناسبة افتتاح مدرسة محمد علي الصناعية ،

فأشاد باللورد كرومر ، وكفّر بعباس ودولته ، فلما أسفر الصباح طلع شوق على الناس بقصيدة أنّبه فيها وأنحى عليه بالتعنيف الشديد ، وفيها يقول :

كَبِيرَ السَّابِقِينَ مِنَ الْكِرَامِ بَرَعَمَى أَنْ أَنَالِكَ بِالْمَلَامِ
لَقَدْ وَجَدُوكَ مَفْتُونًا فَقَالُوا خَرَجْتَ مِنَ الْوَقَارِ وَالْإِحْتِشَامِ
وَقَالَ الْبَعْضُ كَيْدُكَ غَيْرُ خَافٍ وَقَالُوا رَمِيَّةٌ مِنْ غَيْرِ رَامِ
وَقِيلَ شَطَطْتَ فِي الْكُفْرَانِ حَتَّى أَرَدْتَ الْمُتَنَعِّمِينَ بِالْإِنْتِقَامِ
غَمَرْتَ الْقَوْمَ إِطْرَاءً وَحَمْدًا وَهُمْ غَمْرُوكَ بِالنَّعْمِ الْجِسَامِ
خَطَبْتَ فَكُنْتَ خَطْبًا لَاطِطِيًّا أَضِيفَ إِلَى مَصَائِبِنَا الْعِظَامِ
لِهَجَّتَ بِالْإِحْتِلَالِ وَمَا أَنَاهُ وَجُرْحُكَ مِنْهُ ، لَوْ أَحْسَسْتَ ، دَامِ
وَمَا أَغْنَاهُ عَمَّنْ قَالَ فِيهِ وَمَا أَغْنَاكَ عَنْ هَذَا التَّرَامِ
أَحَبَّتَكَ الْبِلَادُ طَوِيلَ دَهْرٍ وَذَا ثَمْنُ الْوَلَاءِ وَالْإِحْتِرَامِ

وأى مصيبة على أمة أكبر من أن يخونها أحد بنينا وأفلاذ كبدها ، ويرعى في أحضان المحتل الأجنبي ، لا يرعى في ذلك ذمة ولا عهداً ولا وطناً ، وإنما يرعى النعم الجسام التي تملأ صدره وبطنه ناراً . ومع ذلك فشوق لم يغضب لوطنه ، ولم يغضب لشعبه ، وإنما غضب لأميره ، فلم يكن يفهم حينئذ حق الفهم سوى سلطانه ، ولم يكن يدور بخلده سوى القصر الذى يعيش فيه ، قصر الأسرة العلوية الذى يتربع عباس على أريكته .

وحدث أن نُقل اللورد كرومر من مصر في سنة ١٩٠٧ فأقيم له حفل وداع وكان الأمير حسين كامل حاضراً ، وخطب كرومر ، وندد بإسماعيل وعصره ، وذم المصريين وحمل عليهم ، لأنهم لم يقدرُوا مِنْهُنَّ الإحتلال الإنجليزى ولا ما طوّقهم به! . وكبرت كلمات تخرج من فمه! وثار شوق للأسرة العلوية ، فنظم قصيدة حماسية ، يقول فيها :

أَيَّامُكُمْ أَمْ عَهْدُ إِسْمَاعِيلَا أَمْ أَنْتَ فِرْعَوْنُ يَسُوسُ النِّيْلَا
 أَمْ حَاكِمٌ فِي أَرْضِ مِصْرَ بِأَمْرِهِ لَأَسْأَلَنَّ أَبَدًا وَلَا مَسْئُولَا
 يَا مَالِكًا رِقَّ الرَّقَابُ بِبَاسِهِ هَلَا اتَّخَذْتَ إِلَى الْقُلُوبِ سَبِيلَا
 لَمَّا رَحَلْتَ عَنِ الْبِلَادِ تَشْهَدْتُ فَكَأَنَّكَ الدَّاءُ الْعِيَاءُ رَحِيلَا
 أَوْسَعْتَنَا يَوْمَ الْوَدَاعِ إِهَانَةً أَدَبٌ لِعَمْرُكَ لَا يُصِيبُ مِثِيلَا

ومنها :

اليوم أَخْلَفْتَ الْوَعْدَ حَكُومَةً كُنَّا نَنْظُرُ عَهْدَهَا الْإِنْجِيلَا
 دَخَلْتَ عَلَى حَكَمِ الْوِدَادِ وَشَرْعِهِ مِصْرًا فَكَانَتْ كَالسَّلَالِ دُخُولَا
 هَدَمْتَ مَعَالِمَهَا وَهَدَّتْ رُكْنَهَا وَأَضَاعْتَ اسْتِقْلَالَهَا الْمَأْمُولَا

ويذكر شوقي أعمال محمد علي وإسماعيل ، ويغضب غضبة قوية للأسرة ، وهو في غضبه لا يستمد من الجذوة الكبيرة الهائلة ، جذوة الشعب ، وإنما يستمد من جذوة ضعيفة ، هي جذوة الأسرة العلوية
 وهذا طبيعي فقد كان يعيش حينئذ للقصر . ولم يكن يعيش للشعب ، ومن أجل ذلك قصّر تقصيراً واضحاً في مواقف شعبية كانت تستحق منه أن يتغنى في أثنائها بالآلام الشعب ، بل نجده أحياناً ينسى هذه الآلام التي كان يرتجف لها الشعب كما ترتجف أوراق الشجر في أثناء العواصف . ولعل أوضح ما كان من ذلك موقفه من عرابي بعد عودته من منفاه ، فقد استقبله بقصيدة ، أقلّ ما يقال فيها إنها هجاء لقائد من قادة الشعب ، ويكنى مطلعها الذي يقول فيه :

صَغَارُ فِي الذَّهَابِ وَفِي الْإِيَابِ أَهَذَا كُلُّ شَأْنِكَ يَا عَرَابِي
 ولم يذهب عرابي صاغراً ولا آبَ صاغراً ، بل كان الشعب المصري ،

ولا يزال ، يعدُّه بطلا في الذهاب وفي الإياب ، ولكن شوق لم يكن يشعر
شعور الشعب ، وإنما كان يشعر شعور القصر ، وكان القصر غاضباً على
عراي منذ توفيق ، فغضب شوق عليه ، ولم يخجل أن يرى البطل وهو صريع .
ونحن نعرف قصة « دنشواي » القرية المصرية الخزينة فقد مرَّ بها جنود
الاحتلال في سنة ١٩٠٦ وصادوا حمامها الداجن فلما حاول أهلها أن يقنعوهم
بأن لا يفعلوا فعلتهم ظن أحدهم في أثناء ذلك أنهم يريدونه بالسوء ، فجرى على
وجهه لا يلوى ، فأصيب بضربة شمس فأت . ورأى اللورد كرومر أن يعاقب
أهل القرية ، فحوكوا محاكمة وحشية . وصُلبت طائفة منهم ، وسُجنت
طائفة ثانية وعُدَّت طائفة ثالثة . وغضبت مصر وثارت ، وملاً الحقد صدرها
والغيظ قلبها ، ومع ذلك لم يستجب الشاعر لكل هذه الثورة وما انطوى فيها
من غضب وحقد وغيظ إلا بعد مرور عام على الحادث ، إذ نراه ينظم
مقطوعة ، يسميها « ذكرى دنشواي » وفيها يقول :

يا دِنْشَوَايُ عَلَى رُبَاكِ سَلامُ	ذهبتُ بِأَنْسِ رَبِوَعِكَ الْأَيَّامُ
عَشْرُونَ بَيْتاً أَقْفَرْتُ وَانْتَابَهَا	بعد البشاشة وَخَشَّةٌ وَظَلَامُ
يَالَيْتَ شَعْرِي فِي الْبُرُوجِ حَمَائِمُ	أَمْ فِي الْبُرُوجِ مَنِيَّةٌ وَحِمَامُ
نِيرونُ! لَوْ أَدْرَكَتَ عَهْدَ كُرومِرِ	لَعَرَفْتَ كَيْفَ تُنْفَذُ الْأَحْكَامُ
نُوحِي حَمَائِمَ دِنْشَوَايَ وَرَوِّعِي	شعباً بِوَادِي النِيلِ لَيْسَ بِنَامُ

وليس من ريب في أن حادث دنشواي أفضع وأشنع من خطاب كرومر

وتعرضه لإسماعيل وأسرته ، ولكن عند من ؟ عند الشعب ، ولم يكن شوق
من الشعب ، فقد نشأ بباب القصر ، وعاش يجرى في إثر أميره عباس ،
فهو لا يحسُّ إلا بما يحسه ، ولا يشعر إلا بما يشعر به ، فليس له إحساس
مستقل ولا شعور مستقل ، وهو لذلك يثور حين يُخَدَّشُ أميره ، ولا يثور
حين يُنْطَمُ الشعب على وجهه .

وشتان بين وقدة عواطف شوقى حين تعرض كرومر لإسماعيل وندد به وبأسرته وعهده ، وحين تعرض كرومر للشعب الأعزل ، ونصب له مقصلته ، وأُتزل به سياطه ، وفتح له سجنونه . ويكنى أن شوقى نظم فى ذكرى دنشواى مقطوعة ، ولم ينظم قصيدة . فنفسه لم تسترسل ، لأنها لم تشعر من أعماقها بالأم الشعب وهمومه .

وكأنى بشوقى نظم هذه المقطوعة ردّاً على من يلومونه لصمته حيث يجب الكلام ، فلما مرت الفرصة ، ولم يتغنّ البلب ولم يصدق بأنغام شجية تلائم الموقف ظل يذكر ذلك . حتى إذا دار العام انتهر الفرصة ، ونشر هذه القطعة ليقراها الناس فى الصحف ، لعله يرضيهم . أو لعله يكفّر بها عن سكوته السابق . ولا بد أنهم دهشوا— كما ندهش نحن الآن — حين رأوا شوقى لا يلّم باللورد كرومر إلا إلام النسيم الخفيف ، وكأنه لا يريد أن يسخط الإنجليز ولا أن يغضبهم ، وهى لباقة أو مداورة تعلمها فى القصر من غير شك ، ولكنها لا تُحبّ ، لأنها تؤذى النفوس الحرة الكريمة .

على كل حال لم تكن هذه المقطوعة تعبيراً عن عواطف متأججة فى نفس شوقى ، وإنما كانت إرضاء للجمهور الذى يقرأ شوقى فى الصحف ، ويقرأ مدائحه فى عباس ، يدبّجها فى عيد ميلاده وفى عيد جلوسه على أريكة مصر وفى مناسبات مختلفة . فهذا الجمهور الذى كان يفكر فيه شوقى ، والذى كان ينشر شعره فى الصحف حتى يقرأه ويعجب به ، هو الذى كان يدفعه دفعاً ليغنيه على بعض الأوتار التى تهزه . ومن هذه الناحية ينبغى أن نلاحظ شيئاً من التطور فى شعرنا الحديث عند شوقى وغيره ، إذ أخذ هذا الشعر يوجّه للجمهور بفضل المطابع وشيوخ الصحافة والصحف ، وبذلك أصبح الشاعر يفكر فى إرضاء قرائه ، فهو لا يشعر لنفسه فحسب ، ولا لأمرائه فحسب ، كما كان يصنع الشاعر القديم ، بل هو يشعر أيضاً للجمهور الذى يقرؤه ، فهو مضطر أن يتحدث إليه فى همومه وأحزانه ، كما يتحدث إليه فى مسراته وأفراحه . ومن هنا يضطرّ شوقى لإرضاء لجمهوره من الشعب

المصري أن يغنيه بعض متاعبه وآلامه ، وأن لا يظل جامداً في الحادثة الكبرى تمرّ به ، بل يتحرك معه ويشاركه ، وإذا أفلتت منه الفرصة على نحو ما أفلتت منه في حادثة دنشواى أخذ يتحين الوقت الذى يدخل فيه ثانية إلى الشعب ليشاركه في أنينه وعذابه ، حتى يقع منه موقع رضاً واستحسان.

فشوق ينهض بذلك مصانعةً للشعب لا عن عقيدة ولا عن إحساس حقيقى ، إنما هي مصانعة لا غير ، يأتيها موظف القصر الذى تمضى حياته كلها في مصانع ، فهو يصانع هنا وهناك ، وهو يسلك طرقاً مستقيمة حيناً وملتوية حيناً آخر ؛ ليصل إلى ما يريد من تحقيق بعض أغراضه السياسية . وفي الوقت نفسه كان شوق سجين القصر ، يعيش في التواءاته ومداوراته مع الإنجليز أحياناً ومع الشعب أحياناً ثم مع من يريدون الرتب والألقاب أو الجاه والمناصب أحياناً أخرى . وكان لا يترك القصر إلا ليجلس إلى أسرته الأرستقراطية أو مع من يشاكلونه من الأغنياء ، ولم يكن يجلس إلى الشعب ، ولا يختلط بأوساطه وأنماطه ، فطبعى من أجل ذلك كله أن لا يكون بوقاً للشعب ، وإنما يكون بوقاً للقصر وأميره ، يتكلم حين يريد هذا الأمير ، ويصبيه الخرس حين يريد . لم يكن شوق يعيش حينئذ حراً لنفسه ، وإنما كان يعيش عبداً لأمره ، وربما كان من أبلغ الدلالة على ذلك موقفه من صديقه مصطفى كامل حين توفى ، فإنه لم يسارع إلى رثائه ، لأن مصطفى كان قد قطع علاقته بعباس حين وجده يتبع سياسة وفاق مع السير غورست معتمد إنجلترا ، ووجه إليه على صفحات الصحف كتاباً مفتوحاً . فلما هصر القدر غصن مصطفى المورق الفيتان ، صديق شوق ورفيقه^(١) ، وقلب الوطن الخافق وفؤاده النابض ، تلكاً شوق قليلاً عن بكائه ، ثم ثاب إلى صوابه . ولعل أجمل مراثيه فيه قصيدته :

المَشْرِقَانِ عَلَيْكَ يَنْتَحِبَانِ قاصيهما في ماتَمٍ والدَّائِي

(١) انظر في صداقتهما كتاب « أبى شوق » لحسين شوق ص ١٣٣ .

والقصيدة رائعة من حيث الصور والصياغة ، وما يتخللها من عظات وحكم يُطِلُّ فيها شوق من برجه العاجي أو الذهبي على الدنيا من حوله ، وكأن شوق لا يبكي مصطفى كامل روح الوطن وشعلته الملتبهة ، وإنما يبكي مصطفى كامل الشخص - وخلقه ودعوته إلى العلم الشريف ؛ ويتسلل من ذلك إلى شئون الحياة والموت ، وينظم مثل هذا البيت :

دَقَاتُ قَلْبِ الْمَرْءِ قَائِلَةٌ لَهُ إِنَّ الْحَيَاةَ دَقَائِقُ وَثَوَانِي

وكل ذلك لأن شوق كان يخاف الخديوى ويخشى سخطه ، وهو في الوقت نفسه يريد أن يُرضى الجمهور وأن يرضى الشعب الذى يقرؤه ، فيحاوره ويداوره ، وتخرج القصيدة على هذه الشاكلة من الحديث فى فلسفة الحياة والموت ، وإن تركهما فإلى الأخلاق وما يتصل بالأخلاق . أما سيرة مصطفى كامل ، وأما خدماته الوطنية ، وأما تعلق المصريين به ، فكل ذلك يوضع عليه ستار ، ويغشاها ضباب .

فشوق شاعر القصر ، وهو لا يهتم بالجمهور ولا بالشعب إلا حين يجد القصر راضياً عن ذلك ، وقبلما كان يرضى القصر ، فالقصر مشغول بنفسه ، وشوق مشغول به وبالخديوى ، يمدحه فى كل مناسبة : فى العيد ، وفى ذكرى جلوسه على عرش مصر ، وفى ميلاده وحجّه وزيارته . وهو يوجهه حيث يشاء ، ويتجه معه شوق حيث يريد ، وكأنه ليس له إرادته ، فإرادة أميره هى العليا ، وهى التى تحركه ، وتقذف به كالكرة يمينا وشمالا ، تقذف به فى وجه الإنجليز وفى وجه اللورد كرومر ، وتسترده لتبعه روحاً وريحاناً إلى السلطان عبد الحميد صاحب الأمر فى تركيا . ومن هنا تحتل التركيات فى ديوان شوق فى أثناء هذه الحقبة التى قضّاها فى القصر مساحة ومدى أوسع جداً مما تحتله مصر وحوادثها الجسام ، لا لسبب ، إلا لأن شوق لم يكن يحس مصر حوادثها ، ولم يكن ملك نفسه وإنما كان ملك أميره ، وقد أراد له أميره أن يلى وجهه نحو تركيا ، فأدار وجهه إلى القبلة وأخذ يرسل برتيلاته وأناشيده .

وعباس إنما كان يريد من ذلك أن يستدرّ عطف الخليفة الذى يتبعه ، حتى يعينه ضد خصومه الإنجليز ، وحتى يرضى عنه وعن سياسته ، فانطلق شوق كالسهم ، يتغنى بالخليفة والخلافة كما يتغنى بالترك فى كل مناسبة . وله فيهم قصائد رائعة حين ينتصرون مع الروس فى البلقان وحين يهزمون . ومن طريف ما له من ذلك قصيدته أو موشحته « الأندلس الجديدة » فى الحرب البلقانية ، وفيها صور تالد الترك الحربى وتأسى على المسلمين فى البلقان ، واستخرج من هذا الوتر الحساس نغماً بديعاً . وله فى الانقلاب العثمانى الذى أودى بالسultan عبد الحميد قصيدته المشهورة :

سل يلدیزا ذات القصور هل جاءها نبأ البدور

وقد نحا على الخليفة باللائمة ، لأنه لم يَسْرِعْ حق شعبه فى الدستور ، ولم يَسْسُ أُمته سياسة حكيمة ، ثم أخذ فى تهنة الجيش وزعمائه : أنور وشوكت ونيازى .

وعقد شوق الصلة بينه وبين محمد رشاد الخليفة الجديد . كما كان يعقدها بينه وبين عبد الحميد . وتظهر فى قصائده التركيات هذه كلها عاطفة وثيقة نحو الترك . وقد يرجع هذا فى بعض أسبابه إلى الأصل التركى الذى جرت دماؤه فيه ، ولكن ينبغى أن لا ننسى عباساً دائماً ، فهو الذى كان يدفعه يمينا وشمالا ، وكان عباس مخلصاً لتركيا ، وكان يزورها فى الصيف ، فكان شوق مخلص لها أيضاً . وكان يزورها معه ، وتملأ عينه بمجالى البسفور وغيره من مثل « جكسو » وهو موضع فائن فى ضواحي الآستانة ، وله فيه قصيدته التى يفتتحها بقوله :

تحية شاعر يا ماء جكسو فليس سواك للأرواح أنس

وفيها يصف زوارق البسفور ومواطن الجمال فيه ، ولشوق حاسة رائعة فى الوصف والتصوير . لازمته طوال حياته .

على كل حال تركيات شوق أثر من آثار عباس ، ولفتة من لفتاته التي كانت تغمر شاعرنا ، وتكتسحه اكتساح السيل ، فقد كان يحسُّ في أعماقه أنه شاعر الخديوى أو شاعر الأمير ، وفي ذلك يفاخر معاصريه ، فيقول لهم إنه :

شاعرُ العزيزِ وما بالقليلِ ذا اللقبُ

وكان هذا اللقب كل ما يتمناه شوق ، وقد تبعته نفسه ، وهو لا يزال شاباً يدرس الحقوق في مصر وفرنسا . وتبعته وهو موظف في القصر ، فهو أمنيته في شبابه وفي كهولته .

فلم يكن لشوق من رغبة إلا أن يكون ظلاً للأمير ، وربما كان لفساد الحياة السياسية في مصر حينئذ أثر في توجيه شوق ، فقد نشأ وهو يرى القصر والأمير كل شيء في حياة المصريين ، فهما مصدر العز والذل، والخفض والرفعة، والجاه والسلطان، فأراد شوق أن يقتحم هذا الحصن الأشمَّ ، وأن يكون له مجال فيه . ولو أن الحياة كانت تجري في مصر على شكل آخر ، فيه ديمقراطية ، وفيه إيمان بالشعب وعمل صادق على إرضائه ، لكانت أحلام شوق غير هذه الأحلام ، ولما رأيناه يجرى منضوياً تحت لواء الأمير يسبح بحمده آناء الليل وأطراف النهار .

الظروف السيئة التي أحاطت بشوق إذن هي التي ضيقّت حدود شاعريته وجعلتها محفوفة بالأشواك في هذه الحقبة الطويلة من حياته التي تجاوزت عشرين عاماً ، فلم يعد شوق يملك نفسه . بل أصبح يملكه الأمير كما يملك أى شيء من ثروته .

وليس من شك في أن عباساً لم يحسن ملك شوق ، فقد سخره لنفسه ، وكان ينبغي أن يسخره لفته ، وأن يقف منه موقف ملوك أوروبا من شعرائها ، على نحو ما وقف أغسطس قديماً من فرجيل ، وعلى نحو ما وقفت حديثاً إليزابيث من شكسبير ، ولويس الرابع عشر من معاصريه . وقد تعلم عباس في

«ثينا» عاصمة الفن والفنانين ولو أنه قرأ تاريخ عباقرتها الموسيقيين : هايدن وموزارت وبيتهوفن لعرف أن أسرة هابسبورج كفلت لهم حياتهم الفنية كما أرادوها ، ولم تجعل منهم تابعين ولا خدماً لها ، بل أحنت رءوسها لهم وأيدت لهم بكل ما استطاعت من مال وجاه .

وكان ينبغي لعباس أن يصون كرامة شوقي وأن يمدّه بالمال الذي يريده ، حتى يتّقد هذا القبس المبارك في شاعره؛ إذن كنا نعد عباساً حامياً للآداب في عصره ، ولكنه لم يصنع ، ولم يحاول ، بل استمر يشدُّ البلبل من خيط في لسانه ليتملقه ويداهنه ، ويغنيه بما يشاء ويهوى .

وفي أثناء ذلك كان يصدق بأنغام رائعة كانت خليفة بأن تنبه له أميره ، وهل أروع في تاريخ شعرنا المصرى من ملحمة شوقي التاريخية التي صاغ فيها تاريخ وادى النيل من الفراعنة إلى محمد على والتي ألقاها في مؤتمر المستشرقين سنة ١٨٩٤ ؟ وهل أبدع في تاريخ هذا الشعر من قصيدة النيل ؟ وكأن عين الأمير لم تكن عيناً كبيرة ، أو كأنما كان عليها غشاوة ، ولم يكن هناك أمل في أن تنجاب الغشاوة.

فظلّ صوت الشاعر يتقطع ، ولم يستطع أن يمدّه حيث ينبغي أن يمتد ، ولم يستطع أن يعبرَ به نوافذ القصر ، ولا أن يخرج به عن صورة المديح إلا قليلاً ، فظلّ صوتاً ضعيفاً شاحباً ، فيه جمال ، ولكنه جمال الأسير ، وفيه روعة ، ولكنها ليست روعة البحر الضارى ، وإنما روعة النبع الضئيل .

وكان النبع كثيراً ما تفيض جوانبه وتتدفق مياهه ، فكان الشاعر يهدر بتاريخ مصر أو بالنيل أو بمديح الرسول صلى الله عليه وسلم ، ولكنه كان لا يلبث أن يهدأ أو أن يحفّ معينه ، فيعود إلى سيده ، يغنيه على قيثارة المديح ما يهوى من حمد وثناء وملق ودهان .

ومعنى ذلك كله أن شوقي لم يكن يفرغ لنفسه في أثناء وظيفته في القصر ، فكان شعره دائماً لأميره ، وقلما نظم شيئاً لنفسه ، فنفسه تجري في إثر مولاه ، وهو عنها لاه ، لا يكاد يردّها إليه إلا في الحين البعيد بعد الحين ، ومن يدرى ؟

لعله لم يكن يريد لها أن ترتدَّ من هذا الطريق الذهبي الذي تهوّل فيه . ومع ذلك فقد كان شوقى يسترد نفسه أحياناً قليلة ، وكان يتغنى لها حينئذ بما فهمه لأحقّ الفهم في حياته الأرستقراطية المترفة وفي أوروبا في أثناء دراسته من تلك الحضارة اللادبية التي تدفع دفعاً إلى شيء من اللهو والخمر . وظهر أثر ذلك في بعض شعره قبل سفره إلى أوروبا وبعد مجيئه ، ومن نماذجه قصيدته :

حَفَّ كَأَسْهَا الْحَبَبُ فَهِيَ فِضَّةٌ ذَهَبُ

وقصيدته :

رمضانٌ وَلَّى هَاتِيهَا يَا سَاقِي مُشْتَاقَةً تَسْعَى إِلَى مُشْتَاقِ

وطبيعي أن يغنى شوقى لنفسه مثل هذين الصوتين ، فقد كانت حياته مترفة ترفاً خالصاً ، إذ أتاحت له وظيفته في القصر وجوائز الأمير كل ما ابتغى من ثراء ، وتصادف أن تزوج بسيدة ثرية^(١) ، فأعانه ذلك كله على أن يعيش كما يريد من حيث الترف والبذخ واللهو . ويكفي أن نقرأ في كتاب ابنه « حسين » وصف داره^(٢) التي اختطّها في ضاحية المطرية متقللاً إليها من داره بحى الحنفى ليكون قريباً من قصر أميره « قصر القبة » وهى التي سماها « كرمة ابن هاني » ونطّل على ما كان بها من الأثاث ومئات الطيور الملونة واللوحات والغرف البهيجة ، لنعرف كيف كان يعيش شوقى معيشة كلها لذة ومتاع .

وإذن فشوقى كان في معيشته الخاصة أو معيشته الداخلية يأخذ غير قليل من الحرية ، فلم يكن هناك القصر ، ولم يكن هناك خيط سيده الذي يشدُّ لسانه ، ولم يكن هناك الجمهور الذي يطّلع على سرائره ، إنما كان هناك شوقى وحده وثوراه وترفه وحفلاته وما يريد من خمر وهو .

وشوقى في ذلك كله يخالف سميت الوقار الذي يصطنعه في القصر وفي

(١) ذكرى الشاعرين ص ٣٣٠ .

(٢) أبى شوقى ص ٣ - ١٨ .

لقاء الناس وعلى واجهات الصحف ، وهذا طبعى فى الفنانين والناس جميعاً أن تكون لهم شخصية فردية وشخصية اجتماعية ، فليس من الضرورى دائماً أن يكون ما يواجه الفنان به الجمهور هو عين ما يواجه به نفسه . وتتسع المسألة فى الفنانين والشعراء ، لأنهم من ناحية يصورون أنفسهم من حيث إنهم أفراد ، ومن ناحية أخرى يصورون مجتمعهم وما به من ثرغات ، وقد يسايرون هذا المجتمع ويخضعون ، وقد يتمردون ويشذون عليه ، وهؤلاء هم المصلحون . ولم يكن شوقى مصلحاً ، وإنما كان عبداً لمجتمعه وحياته الخارجية ، فطبعى أن لا يكون سلوكه الفردى مماثلاً لسلوكه الاجتماعى ، فهو فى منزله وحياته الخاصة يشبع مزاجه وميوله ، وهو فى القصر والحياة الاجتماعية يشبع مزاج أميره وذوقه ، ويحاول أن يكسب مزاج الجمهور وذوقه ، فيؤلف له أغاني وأناشيد فى تاريخه ونيله ، أو فى الخلافة والإسلام أو فى مدائح الرسول صلى الله عليه وسلم كقصيدته التى نظمها فى سنة ١٩٠٩ والتى قلّد فيها صاحب نهج البردة :

رِيْمٌ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَانَ وَالْعَلَمِ^(١) أَحَلَّ سَفَكَ دَمِي فِي الْأَشْهُرِ الْحَرَمِ
والأخرى التى قلّد فيها همزيتة :

وُلِدَ الْهُدَى فَالْكَائِنَاتُ ضِيَاءُ وَفَمُ الزَّمَانِ تَبَسُّمٌ وَنَسَاءُ

وقد وقف محمد حسين هيكلاً عند هذه الناحية فى مقدمته للطبعة الثانية من الشوقيات، ولاحظ أن شوقى له شخصيتان مختلفتان فى شعره يقول : « وإنك لتكاد تشعر حين مراجعتك أجزاء ديوانه كأنك أمام رجلين مختلفين جد الاختلاف لا صلة بين أحدهما والآخر ، إلا أن كليهما شاعر مطبوع ، يصل من الشعر إلى عليا سماواته ، وأن كليهما مصرى يبلغ حبه مصر حقد التقديس والعبادة ، أما فيما سوى هذا فأحد الرجلين غير الرجل الآخر ،

(١) ريم: غزال. القاع: الأرض المنبسطة المعشبة. البان: شجر. العلم: جبل.

أحدهما مؤمن عامر النفس بالإيمان ، مسلم يقدر أخوة المسلمين ، ويجعل من دولة الخلافة قدساً تُفِيضُ عليه شئونه وحوادثه وحى الشعر وإلهامه ، حكيم يرى الحكمة ملاك الحياة وقوامها ، محافظ فى اللغة يرى العربية تتسع لكل صورة ولكل معنى ولكل فكرة ولكل خيال . والآخِر رجلٌ دُنيا يرى فى المتاع بالحياة ونعيمها خير آمال الحياة وغاياتها ، متسامح تسع نفسه الإنسانية وتسع معها الوجود كله ، ساخر من الناس وأمانهم ، مجدد فى اللغة لفظاً ومعنى . وهذا الازدواج ظاهر فى شعر شوق من أول شبابه إلى هذا الوقت الحاضر .

واستطرد هيكَل يفرق بين عناية شوقى بهاتين الناحيتين فى الحياة وعناية أبى نواس بهما ، إذ نلقى فى شعره مثل قوله :

أَلَا فَاسْقِنِي خَمْرًا وَقُلْ لِي هِيَ الْخَمْرُ وَلَا تَسْقِنِي سِرًّا إِذَا أُمَكَّنَ الْجَهْرُ
وقوله :

إِذَا امْتَحَنَ الدُّنْيَا لِبَيْبٌ تَكْشِفَتْ لَهُ عَنْ عَدُوٍّ فِي ثِيَابِ صَدِيقِ
ويزعم هيكَل أن هناك فرقاً فى معالجة كل من الشاعرين للناحيتين ، فأبو نواس صاحب لهُو ومجون وخمر ، والحكمة عنده عارضة ، تأتى صدفة واستثناء ، أما شوقى فالصورتان متوازيتان عنده ، تستقل كل منهما عن صاحبتها ، فكل منهما جوهرية فى شعر الشاعر وروحه ، وكل منهما قائمة فى لبِّ ديوانه وصميمه. ولسنا ندرى ماذا يريد بالشخصيتين المختلفتين تمام الاختلاف ، أما إن أراد ما يشيع فى هذه الأيام بين النفسيين عن قصة « دكتور جيكل ومستر هايد » وهما شخصيتان لشخص واحد ، تختلف كل منهما فى تصرفها عن الأخرى تمام الاختلاف . فإنه يكون مبالغاً ، بل يكون مخطئاً ، إذ أن المعروف بين النفسيين أن كلا من الشخصيتين لا تدرى عن الأخرى أى شئ من تصرفها، واختلاف شخصيتي شوقى ليس من هذا النوع النفسى قطعاً ، إنما هو اختلاف عادى، كما قدمنا، نجده عند كل الفنانين أو عند كثير منهم ، ممن عرفنا حياتهم الشخصية وحياتهم الاجتماعية . وليس بصحيح

أن شوقي يختلف في ذلك عن أبي نواس ، فإن الشاعر العباسي كان يكثر من الحمر وشعر اللذة حقاً ، ولكنه كان ينظم في شعر الزهد والحكمة ، وتفسير ذلك بسيط ، وهو أنه كان يطلب اللذة والمتاع ، وكان يفكر فيهما وفي نفسه وحياته ودنياه ، فكان ينتفض ، كما ينتفض العصفور بلله القطر ، إذ يرى الحياة لا تدوم ولا تبقى لأحد .

فأبو نواس في لهوه وحكمته ليس أكثر من شاعر يطلب اللذة ، ثم يفكر في عواقب اللذة ، وما يصادف صاحبها بعد حين من حرمان . فحكمته وزهده كل ذلك ناجم عن خره ولذته ، وليس هناك تضارب في شخصيته ولا تخالف ، ولا ما يصح أن نفسره بالصدفة العارضة . على أننا إذا أخذنا نبأ نواس جاداً بين وجدناه ينحلُّ من حيث النظرة العارضة إلى شخصيات متخالفة ، فهناك أبو نواس الماجن ، والآخر الزاهد ؛ والثالث الرسمي الذي يمدح الخلفاء ويغشى مجالسهم ، والرابع الذي كان يغشى حلقات الدرس والعلماء من المعتزلة واللغويين وغيرهم .

والحقيقة أنه ليس في شخصيات أبي نواس تعدد ولا اختلاف ، وإنما هي حياة الفنان حين يخلص إلى نفسه ويعيش معيشته الداخلية ، والفنان حين يخرج إلى المجتمع ويتصل بترغاته وأذواق الناس فيه ويعيش معيشته الخارجية . وهذا نفسه ما نلاحظه عند شوقي ، فليس هناك تعدد في شخصيته ، وإنما هي حياته الفردية وما يتصل بها من لذة ومتاع وحرية ، وحياته الاجتماعية وما يتصل بها من القصر والحدوي والجمهور ونزعاته ، ولا خلاف بين الحياتين أو تخالف ، وإنما هي خصال شوقي وصفاته .

على أنه ينبغي أن لا نرسل هذا الكلام إرسالا ، فإن حياة شوقي الخارجية كانت تسترُّ دائماً حياته الشخصية الداخلية ، فما في ديوانه عن لذته ومتاعه قليل قلة شديدة ، وكأن حياته الرسمية كانت تغطي أعشابها النبع كله في هذه الحقبة من حياته ، فكان من العسير أن تظهر مساربُ لهوه . ولذلك يغلو هيكل حين يقيم المجموعتين من الحياة أو من الحصال متوازيتين مستقلتين ،

فإن الخصال الماجنة لا تكاد تظهر عند شوقي إلا ظهوراً باهتاً ضئيلاً نحيلاً ،
وكان حياة شوقي الشخصية وخصاله اللاهية تبعثت في خضم الحياة الخارجية
التي عاشها في القصر وعلى صفحات الصحف .

٣

في المنفى

لم يكن من الممكن أن تنقذ رَبَّةُ الشعر شوقي من هذا المعتقل الذي حُبِسَ
فيه وحُبِسَتْ شاعريته معه إلا أن تلمَّ بمصر أحداث كبرى، تنزعه في أثنائها
من أحضان هذا السجن الذي كان محبباً إليه. ولم تلبث الأحداث أن أملت
حين أُعلنت الحرب العظمى في سنة ١٩١٤ وكان عباس غائباً عن مصر
بتركيا ، فأعلنت إنجلترا حمايتها على الوطن ، وأبت على عباس أن يعود إليه ،
وأقامت مكانه السلطان حسين كامل ، وأخذت تحول بين حاشية عباس
وبين القصر ، وخاصة ذوى الزُلفَةِ والحظوة الأولى منهم .

وكان شوقي في مقدمة من يعدُّ المحتلُّ حركاتهم ويراقب خطواتهم، وكان
يُظْهِرُ وفاء للعهد القديم ، فهو يحب عباساً ويؤثره على حسين ، ولكن الظروف
تغيرت ، ولا بد له من المداورة ، فصاغ قصيدته :

أَخُونُ إِسْمَاعِيلَ فِي أَبْنَائِهِ وَلَقَدْ وُلِدْتُ بِبَابِ إِسْمَاعِيلَا

وفيها تظهر نفسيته المضطربة، فينبأ يحاول أن يرضى حسينا نراه يقول (إن
الرواية لم تتم فصولاً) مشيراً إلى أن الإنجليز لا يزالون يبيسون شراً بالأسرة
العلوية . وثاروا لهذا النذير ، وأوجسوا خيفة من تأثير شعره في نفوس المصريين
فأمروا بنفيه من البلاد ، واختار الأندلس مقاماً له .

ورفعت السفينة سلاسلها من بور سعيد ، وألقت بشوقي وأسرته على ساحل
إسبانيا في برشلونة ، فترل في فندق فيها ، ثم أقام في ضاحية جميلة من ضواحيها

تُدْعَى «فلقد ريرا» ، وهى ترتفع كثيراً عن سطح البحر ، فكان يتمتع بهذا الارتفاع ، وبما حوله من غابات الصنوبر ومشاهد الطبيعة الرائعة ، كما كان يتمتع برؤية البحر ، والسفن غادية رائحة على برشلونة ، وإلى ذلك يشير فى سينيته ، إذ يقول :

مُسْتَطَارٌّ إِذَا الْبَوَاخِرُ رَنَّتْ أَوَّلَ اللَّيْلِ أَوْ عَوَتْ بَعْدَ جَرَسِ

وعلى هذا النحو لم يعد شوقى يَحْيَى حياته الرتيبة التى كانت تبدأ من كَرَمَةِ ابن هانى إلى القصر ، ثم تعود أدراجها من القصر إلى كَرَمَةِ ابن هانى ، فهذه الدورة من حياته قد دخلت فى عالم الظلال إلى غير رجعة ، وخلفتها دورة جديدة ، انتقل فيها الشاعر إلى عالم النور حيث لا ترهقه قيود القصر وأغلاله ولا أفاعيه وسعومه .

ومع أن هذه الدورة الجديدة كانت فرحة هنيئة لربّة الشعر فإن شوقى لم يستقبلها بالفرح ، بل استقبلها بالحزن والألم لفراق الوطن وقلة المال وتعذره أحياناً بسبب الحرب . ولم يكن شوقى يعرف قبل ذلك الحزن ، فقد كانت حياته تجرى على وتيرة واحدة من اللهو والمرح ، فلما حِيلَ بينه وبين عشّه أحسَّ بغير قليل من الألم ، بل أخذ يصهر الألم نفسه ، وكَم كان شعرنا المصرى الحديث محتاجاً إلى أن يصهر الألم نفس شوقى ، حتى تصبح نفساً غنية ، وحتى يقترب شوقى من جمهور وطنه ، وما يكتظ به صدره من هموم .

فليحزنْ شوقى ، ليحزن من غربته ، وليحزن لمضايقة الإنجليز له فيما يرسل إليه من أمواله ، وليحزن على عشّه فى كَرَمَةِ ابن هانى ، وليحزن على وظيفته فى القصر ، وليحزن على ما أصاب أميره عباساً ، وليحزن لهذا النقي والتشريد ، فى كل ذلك أحلام جديدة ستحقّق لشعرنا المصرى ، فقد أصبح أمير هذا الشعر منكوداً . ولا يزيد ذلك ربّة الشعر إلا فرحاً على فرح ، فإن صوت شوقى يتكامل له اللحن ، فقد كان البلبل ، من قبل ، أسيراً ، وكان لا يغنى إلا مديحاً متشابهاً فى أغلب أحواله ، ولم يكن يعرف شيئاً من محن

الحياة وآلام الناس . فالآن تم له نفسه الشاعرة ، والآن تم له صوته ، فقد أحسَّ الحياة من طرفها : اللذة والألم ، والنعم والحرمان .

وظل الشاعر في « قلندريرا » حتى أعلنت الهدنة في سنة ١٩١٨ فأصبح من حقه أن يتجول في إسبانيا كما يشاء ، فتنقل بين مدنها الكبيرة ورأى مجد العرب الدائر في قرطبة وإشبيلية وغرناطة . وذهب يبيكهم ويكي نفسه في قصيدته السينية المعروفة ، وقد بدأها بحنينه إلى وطنه ، يقول :

اختلافُ النهارِ والليل يُنسى	اذْكُرَا لى الصِّبا وأيامَ أنسى
وسلام مصر هل سلا القلبُ عنها	أو أسَا جُرْحَه الزمان الموصى
أحرامٌ على بلابلهِ الدَّوْ	حُ حلالٌ للطير من كل جنس
وطنى لو شَغِلْتُ بالخلدِ عَنْهُ	نازعَتْنى إليه فى الخلدِ نفسى
شهد الله لم يغبْ عن جفونى	شخصه ساعة ولم يَحُلْ حِسى

واستطرد يتحدث عن الجزيرة والنيل والحيزة والنخيل والأهرام ، وعرض لتاريخ وعبره وما يُطَوَى فيه من تحول الدهر وفناء الدول ، كل ذلك ليصل إلى غرضه من قصيدته ، وهو وصف الأندلس والحديث عن دولها . وقد صور قصر الحمراء بغرناطة تصويراً دقيقاً ، حتى كأننا نشاهده لدقة تصويره ، ووقف يتأمى على خروج العرب من الأندلس ، ويذكر دخولهم وكيف جاءوا إليه في سفن كأنها الأرائك ، ثم خرجوا منه على سفن كأنها اللهود :

ركبوا بالبحار نَعِشاً وكانت
تحت آبائهم هي العرش أميس

ومن يقرأ هذه القصيدة يرى شوقاً قد حاز لنفسه ثقافة تاريخية عميقة بالأندلس وأجداد العرب فيها وحضارتهم ونهضتهم بقرطبة حتى كانت منارة أوربا لأواخر عصرها الوسيط . ولم يكتف شوق بالتمعق في قراءة تاريخ العرب في الأندلس فقد عنى أيضاً بقراءة شعرائهم ودواوينهم .

وكانت أوقات الشاعر فارغة لمدة خمس سنوات ، فقرأ كثيراً عن الأندلس ،
وملاً وعيه ولاوعيه بتاريخ أبطالها وشعرائها ، فبدأ يكتب قصة «أميرة الأندلس»
أو أخذ يعدُّ نفسه لكتابتها ، واختار لها حياة المعتمد بن عباد وزوجته الريمكية ،
وكلُّ من يتصل بالأندلس يعرف أن القطعة الأرجوانية للحياة الدرامية في
الأندلس هي نفس هذه القطعة التي انتخبها شوقي ، فإن حياة ابن عباد
لا يسمعها شخص مسرودة ، إلا ويرى فيها قصة رائعة .

وأخذ شوقي يتعمق في قراءة الشعر الأندلسي ، ويظهر أنه أعجب بابن زيدون
إعجاباً خاصاً ، وربما كان في ذلك دليل على تعديل حدث في القيثارة ،
فقد كان شوقي لا يهيمه الشعر الوجداني ولا أصحابه قبل ذهابه إلى الأندلس .
كانت أكثر صلته بالمتنبي أهم شعراء المديح بين العرب السابقين ، وهذا طبيعي
لأنه يتفق وذوقه في الشعر الرسمي الذي كان يصنعه . أما في الأندلس ،
فلم يعد الشاعر الرسمي المعروف ولم يعد في حاجة إلى قراءة المتنبي وأمثاله من
الرسميين ، ولذلك رأيناه يتعلق بابن زيدون ويحاول أن يعارضه في قصيدته
النونية المشهورة التي يبيت فيها حبه وحنينه إلى : «ولادة» قره عينه ، فينسج
على منواله قصيدة بديعة له ، وفيها يقول :

لكنَّ مِصْرَ وَإِنْ أَغْضَتْ عَلَى مِقَّةٍ ^(١)	عَيْنٌ مِنَ الْخُلْدِ بِالْكَافُورِ تَسْقِينَا
على جوانبها رَفَّتْ تَمَائِمُنَا	وحول حافاتنا قامت رَوَاقِينَا ^(٢)
ملاعبٍ مَرِحَتْ فِيهَا مَارِبُنَا	وَأَرْبَعٌ أُنِسَتْ فِيهَا أَمَانِينَا
يا مَنْ نَغَارُ عَلَيْهِمْ مِنْ ضَمَائِرُنَا	ومن مَصُونٍ هَوَاهُمْ فِي تَنَاجِينَا
ناب الحنينُ إِلَيْكُمْ فِي خَوَاطِرُنَا	عن الدلالِ عَلَيْكُمْ فِي أَمَانِينَا
جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا	في النَّائِبَاتِ فَلَمْ يَأْخُذْ بِأَيْدِينَا
وما غُلِبْنَا عَلَى دَمْعٍ وَلَا جَلْدٍ	حتى أَتَيْنَا نَوَاكِمَ مِنْ صِيَاصِينَا ^(٣)

(١) مقة : محبة . (٢) رواقينا : راقياتنا من السحر . (٣) الصياصي : الحصون .

ونابغى^(١) كَانَ الحشرَ آخِرُهُ تُمَيِّنُنَا فِيهِ ذِكْرَاكُم وَتُحْيِينَا
نَطْوِي دُجَاهَ بَجْرَحٍ مِنْ فِرَاقِكُمْ يَكَادُ فِي غَلَسِ الْأَسْحَارِ يَطْوِينَا
إِذَا رَسَا النَّجْمُ لَمْ تَرْفَأْ مُحَاجِرُنَا حَتَّى يَزُولَ وَلَمْ تَهْدَأْ تَرَاقِينَا^(٢)
بِتِنَا نُقَاسِي الدَّوَاهِي مِنْ كَوَاكِبِهِ حَتَّى قَعَدْنَا بِهَا حَسْرَى تُقَاسِينَا
نَحْنُ الْبِوَاقِيْتُ خَاضِ النَّارِ جَوْهَرُنَا وَلَمْ يَهْنُ بِيَدِ التَّشْنِيتِ غَالِبِنَا
وَلَا يَحُولُ لَنَا صِبْغٌ وَلَا خُلُقٌ إِذَا تَلَوْنَ كَالْحِرْبَاءِ شَانِينَا
لَمْ تَنْزِلِ الشَّمْسُ مِيزَانًا وَلَا صَعِدَتْ فِي مَلَكهَا الضَّخْمُ عَرْشًا مِثْلَ وَادِينَا
أَرْضُ الْآبُوَّةِ وَالْمِيلَادِ طَيِّبَهَا مَرُّ الصَّبَا فِي ذِيُولٍ مِنْ تَصَابِينَا

ألم تكن ربّة الشعر محقة في فرحها حين خلع شوقي عنه الحلة الرسمية ،
وخرج من الحياة الضيقة التي كان يعيشها في القصر ؟ وهل كان من الممكن
أن نسمع منه هذا الصوت ونفسه هائلة مغتبطة ؟ لقد أخذ النبع يتفجر تفجراً
طبيعياً على لسان شوقي ، ولم يعد مقصوراً على المديح وما يشبهه . ثاب إلى
حوادثه ونفسه ، ولم تعد الحياة سارة بهيجة مثل هذه الكأس التي وصفها بقوله :

حَفَّ كَأْسُهَا الْحَبُّ فَهِيَ فِضَّةٌ ذَهَبُ

بل لقد حَفَّ الكأسَ دموعٌ غزار وأَنَات طَوَال ، واستيقظت روح
الشاعر بعد سبات عميق ، وأخذت تنظر فيما حولها من عبر التاريخ الأندلسي
وشموس الدول الغاربة هناك ، وامتد البصر في أعماق تاريخ العرب ، فكتب
شوقي ديوانه « دول العرب وعظماء الإسلام » .

والتاريخ قطب دائر في شعر شوقي منذ كتب همزته التي قدمها إلى
- مؤتمر المستشرقين في سنة ١٨٩٤ فليس هذا اللحن جديداً عنده ، إنما الجديد

(١) النابغى: الليل. (٢) ترقأ: تكف عن الدع. التراقي: العظام مما يلي ثغرة النحر.

فيه أنه اختار هذه المرة الدول الإسلامية وعظماء العرب ليكي أيامهم ، يدفعه إلى ذلك وقوفه على أطلال الأندلس الدارسة .

على كل حال أخذ شوقى يتقرب إلى نفسه في الأندلس بأكثر مما كان يقرب إليها في مصر ، فقد تعود من قبل أن يعيش في الخارج وأن لا يُعْنَى بنفسه ، فليس في نفسه ما ينبغي أن يعنى به إلا بعض خطرات قليلة في حياته ، أما بعد ذلك فهو لغيره ، يعيش كما يصرفه أميره ، ولا يجد من ظروفه ما يدفعه إلى الإباحة بما في أطواء نفسه . أما في الأندلس فقد تخلص من العالم الخارجي ، وأخذ يحس نفسه المحزونة ويصدر عنها في شعره .

وأشرفت قصة الننى على نهايتها ، وتلكأت السلطات المصرية في استدعائه بعد أن وضعت الحرب أوزارها ، وكانت هذه فرصة ليجول في إسبانيا وبين ديار العرب الدارسة هناك . وعفت عنه السلطات فسافر إلى «جنوا» بجرأ ، ومنها ذهب إلى «البندقية» فركب أول باخرة تغادر أوروبا إلى مصر . وخرجت القاهرة لاستقباله ، وبالح أهله في الحفاوة به . وكان لذلك تأثير كبير في نفسه .

٤

في الفضاء الطليق

عاد شوقى إلى وطنه ، فوجد أرضه مخضبة بدماء الحركة الوطنية الذكية ، ووجد كل شيء فيه يتحول ويتغير ، ولا ندري هل فكر في العودة إلى القصر ؟ ولكن المؤكد أن أبواب القصر لم تفتح له . فظل بعيداً مع الشعب ، يعيش في حياته الجديدة

فلتفرحى ربّة الشعر ، ولتدقّى البشائر ، فإن طائرَكَ لن يعود رهين محبسه القديم ، ولا رهين ذهب إسماعيل وأبنائه ، فقد أخذ يرفرف حرّاً طليقاً في الفضاء ، وأخذت أجنحته تلمع فيها ألوان الطيف ، وهى ألوان لم تكن تستمد

من القصر وأميره ولا من حياته الأرستقراطية القديمة ، وإنما كانت تستمد من دماء الشعب التي سفحها راضياً في الحركة الوطنية المباركة سنة ١٩١٩ ومن آماله وآلامه ، وأيضاً من آمال الشعوب العربية جميعاً وآلامها .

أصبح شوقى إلى حد ما ديمقراطياً يعيش مع شعبه والشعوب العربية ، وكان مظهر ذلك في حياته أن أغلق داره أو كَرَّمَتَه في المطرية ، واتخذ له كرمه جديدة في الجيزة . وفرغ لنفسه وحياته الخاصة ، ونزهاته المختلفة في النيل وفي الأهرام ، وفي إحدى نزهاته نظم قصيدته المشهورة :

أبا الهول طال عليك العُصْرُ وبُلِّغْتَ في الأرض أقصى العُمُرُ

وبنى في الإسكندرية بيتاً سماه « دُرَّةُ الغَوَاصِ » وكان كثير الرحلة إليها في الصيف وفي الشتاء . وكان يرحل إلى باريس لرؤية ولديه على وحسين في أثناء تعلمهما هناك ، كما كان يرحل إلى سوريا ولبنان .

وكانت شهرته قد طبَّقت الآفاق ، فأينما حلَّ أقيمت له الاستقبالات ، وكان بيته منتدى الأدباء والشعراء وكبار رجال عصره . وقد زاره في عام ١٩٢٦ « طاغور » شاعر الهند الكبير ، وقلما يفد على مصر زعيم عربي إلا ويزور الكرمه ، ومن زاروها إسعاف النشاشيبي أديب فلسطين والسيد الثعالبي الزعيم التونسي .

واختير شوقى عضواً في مجلس الشيوخ . وفي سنة ١٩٢٧ أعاد طبع ديوانه الشوقيات ، فأقيمت له بهذه المناسبة حفلة تكريم كبيرة ، بل حفلات ، اشتركت فيها الدول العربية جميعاً بمندوبين ، نثروا رياحينهم ، بل اشتركوا جميعاً في وضع تاج إمارة الشعر العربي ، على مفرقه . ومن ساهم في هذه الحفلات محمد كرد على عن المجمع العلمي العربي بدمشق وشبلى ملاط عن لبنان وأميين الحسيني عن فلسطين وشكيب أرسلان وفندنبرج البلجيكي عن بلده ، وأعلن حافظ باسمه واسم شعراء البلاد العربية البيعة لشوقى :

أمير القَوَافِي قد أَتَيْتُ مَبَايِعاً وهَذِي وفودُ الشرق قد بايَعَتْ مَعِي

وعلى هذه الشاكلة حقق شوقي كل ما كان يطمح إليه من مجد أدبي .
وفي أثناء ذلك كان يتصل بالشعب وحياته الجديدة بعد نهضته الوطنية كما كان
يتصل بشعوب البلاد العربية ، فقد شارك السوريين في ثورتهم الوطنية
المختلفة وسجل هذه الثورات شعراً رائعاً . ولم يترك فرصة للإشادة بزعيم
عربي أو حركة عربية إلا انتهزها ونوّه فيها بآمال العرب وظلم المستعمرين
وما ينالونهم به من عذاب .

وبذلك أصبح أمل الشباب في مصر وسوريا وغيرها ، وأصبح شعره
يردّد في كل مكان ينطق أصحابه بالضاد ، وظل يترى عرش إمارة الشعر
العربي بقية حياته ، وحتى الآن لا يزال اسمه يدوّى في آذان العرب كأنه
ترانيل السحّر .

وَيُخَيَّلُ إلى الإنسان أنه لم تبق لشوقي أمنية تمنّاها إلا حققها له الدهر ،
حتى المغنى الذي كان يريده لشعره نثرت مصر كنانها بين يديه ، لبختار
أروع صوت فيها ، يلحن له أغانيه ، فنذ سنة ١٩٢٤ أصبح محمد عبد الوهاب
يتبعه كظله في كرمته بالجيزة ، وفي رحلاته : في باريس ولبنان ودمشق .

وكانت حياته حينئذ نعيماً ومتاعاً خالصاً . ويكفي أن نقرأ ما سطره كاتبه
أحمد عبد الوهاب عن معيشته الحاملة منذ سنة ١٩٢٠ لئلا نرى كيف كان يسير
في طرق مملوءة بالورود والرياحين ، وكيف كان يجلس في أجواء معطرة ،
وكيف كان يتناول الحياة كؤوساً صافية^(١) . فهو يدور في فلك من المرح
والحياة البهيجة التي لا يطمع شاعر في شيء وراءها ، إذ نراه يتنقل من مقهى
إلى مقهى ومن مطعم إلى مطعم ومن دار خيالة إلى دار خيالة ، ومن سهرة
إلى سهرة ، وكأن جوه كله جو طرب وغناء . وحدثني بعض من كانوا يزورون
أبناءه في كرمة الجيزة أنه كان بها غرف استقبال مختلفة ، وكان لكل غرفة
زوّارها ، وكلهم تقدّم له كنّوس الخمر ، فهي كرمة حقيقية ، وكان عبد الوهاب

(١) انظر « اثني عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء » ص ٨٩ وما بعدها .

لا يزال يغنى في إحدى الحجرات . فإذا قلنا إن شوق اجتمعت له زينة الحياة الدنيا لم نكن مغالين ، بل كنا محقين . وفي أثناء ذلك كان يختلط بالحياة المصرية العامة ، فيتزل من سيارته ويتجول في الطرقات على غير هُدًى ، ويختلط بمجاميع من الأصدقاء في منزله وفي دور الصحف والنوادي ، ويلزم الشعب في مواسمه . ولم تكن حياته من حياة الشعب ، ومع ذلك حاول جاهداً أن يشاركه في مشاعره ، وأن يحس معه بأفراحه وأتراحه .

ولعلنا لا نتجاوز الحق إذا قلنا إن حياة شوقي هذه الخاصة لم تكن ذات أثر بعيدة في شعره في أثناء هذه الدورة الأخيرة من حياته ، فإن من خصائص شوقي الأساسية أنه لا يشعر بنفسه شعوراً كاملاً في فنه ، وكأنه يحس دائماً أنه يعيش لغيره ، وقد بدأ حياته الفنية بإخضاعها للخديوى ومذائحه ، وما زال حتى حقق أمنيته ، فعاش له حتى في غزله ووصفه للخمر ، إذ نراه يضعهما في مقدمات مذائحه ، ولا يفردهما بمقطوعات خاصة إلا نادراً ، فحتى شعره الشخصي لم يكن يفكر فيه لنفسه ، وإنما كان يفكر فيه لأميده . وفصلَ عن هذا الأمير وقصره ، ومع ذلك لم يعد إلى نفسه .

فشوقي ليس من الشعراء الأثرين الذين تنطبع في شعرهم حياتهم الخاصة ، وإنما هو من الشعراء الغيريين إن صح هذا التعبير ، قد وهب فنه وشعره لا لنفسه وإنما لغيره . ولكن من يكون هذا الغير بعد الخديوى عباس لقد ظل إسبانيا نحو خمس سنوات وهو في تيه من الحيرة ، لا يدري بمن يربط شعره ، ولذلك قلَّ شعره هناك قلة شديدة ، فلما رجع إلى مصر ، ووجد الشعب المصري قد نهض من كبوته ، ونفض الغبار عن عينيه ، وبدأ خطأً مستقيماً نهضة مباركة ، أحسَّ أنه وجد القطب الذي يربط به نفسه ، فعاش في هذه الحقبة يختلط به في النوادي والأسواق ، ويحاول أن يعبر عن حياته ومشاعره .

وإذن فمن الوجهة العامة احتفظ شوقي بعد رجوعه من المنفى بخاصته الفنية المميزة له ، وهى أن يكون شاعر غيره ، كان شاعر عباس ، فأصبح شاعر الشعب المصري ، بل شاعر الشعوب العربية كلها ، ينبض قلبه بأحلامها

وآمالها وما تكون فيه من جهاد وثورات . أما نفسه فإنه لم يفرغ لها قديماً ولا حديثاً ، إذ كانت طبيعته الفنية تقتضيه دائماً أن يخضع لغيره في صنع شعره . وإذا كان أميره القديم عباس قد انتهى وانتهت دولته فليتخذ له أميراً جديداً هو شعبه ، بل ليتخذ له أمراء جدداً مختلفين ، هم شعوب العالم العربي . وأماؤه في هذه المرة لا يملثون حجره ولا جسيبه ذهباً ، فهم لا يملكون الذهب ، وإنما يقدمون له حباً وعطفاً وقلوباً أغلى من الذهب وأثمن . ولعل هذا ما جعل شعره يفيض بالعاطفة ، فهو يبادل هذه الشعوب شعورها نحوه ، ويعمد إلى قيثارته فيتغنّى مجدداً القديم ، ويصور آمالها في حياة حرة كريمة .

وكل ذلك بعث فيه نزعة ديمقراطية ، ولا نشك في أن أغانيه التي صرح بها عبد الوهاب جزء من هذه النزعة ، فهو فيها لا يغنى نفسه ، وإنما يغنى شعبه ، ولعله من أجل ذلك نزل عن أسلوبه العربي الفصيح ليغنى أميره المصري الجديد ، إذ الشعب إنما يألف لغته العامية البسيطة السهلة ، وإذن فليهبط له حتى ينال كل ما يريد من استحسانه ، وحتى يقع من هواه الموقع الذي يصبو إليه . ونجح شوقي فجرت أغانيه لا على لسان عبد الوهاب وحده ، بل أيضاً على لسان كل مصري ، في القصر وفي الكوخ ، وشدّاً بها الرجال والنساء والأطفال .

ونظر شوقي فوجد وراء القمة التي انتهى إليها قمة لم يُعَنَ بالارتفاع إليها العناية التي تستحقها ، فحاول بكل قوته وكل ما تملك أجنته من قدرة أن يبلغها ، ونفخت في روحه ربةُ الشعر ، فإذا هو يبلغ القمة البعيدة ، ويظفر بحلمه الذهبي الذي فكر فيه في أثناء شبابه ، حين ألف رواية «على بك الكبير» ، ثم تركها وكأنه أحس إخفاقاً . ولم يكن هذا الحلم سوى رواياته التمثيلية التي دَوّت في سمع العالم العربي ، تلك الروايات التي أثبت فيها أن شعرنا لا يتخلف عن الشعر الغربي ، وأن شعراءه يستطيعون أن يجاروا شعراء التمثيل في أوروبا .

ونفس هذه الروايات التمثيلية ألفها شوقي لشعبه والشعوب العربية ، فمنها ما يستمد موضوعه من التاريخ المصري والحياة المصرية ، ومنها ما يستمد موضوعه

من التاريخ العربى والحياة العربية . ولم يكن للأدباء والنقاد فى سنتيه الأخيرتين من حياته حديثٌ سواها ، فهى التى استولت على نشاطهم ومقالاتهم ، وهى التى نالت حين مُثِّلت نجاحاً منقطع النظير . وكان شوقى ينعم بذلك وبأنه حل راية التجديد بين الشعراء ، فلم يعد شعره نغمة حلوة بجانب نغمة حلوة ، بل أصبح شخوصاً تُرَى بالعين المجردة على خشبة المسرح .

ومن الغريب أن الأمراض كانت قد اصطلحت عليه فى هاتين السنتين الأخيرتين ، ويحدثنا كاتبه أنه كان يعكف معه على قراءة القرآن الكريم وكُتِبَ الحديث النبوى ، وكان يُعْجِبُ خاصة بالغزالى ومؤلفاته والخبرتى وتاريخه . ولا بد أن نشير هنا إلى سماحة نفسه ، وبشر وجهه ، فقد كان ضحكك المحيياً ، خفيف الروح ، وكان يعجب بالدكتور محبوب ثابت ، وله معه فكاهات مبثوثة فى شوقياته .

وأخيراً حول الساعة الثانية فى ليلة ١٤ من أكتوبر سنة ١٩٣٢ كفَّ البلبل عن شذوه ، فقد سقطت قيثارة الشعر من يده ، وكَبَّتْ روحه نداءً وبه . وارتفع النواح والنشيج فى مصر والأقطار العربية ، وخرجت الأمة المصرية الكريمة تشيِّع شاعرها بقلب ملهوف وعين جارية . وانبرى الكتاب والشعراء فى مصر والشرق العربى يرثون الشاعر ويعزون الوطن فى هذا العلم الذى طوى إلى الأبد. وندبته الصحف العربية ندباً حاراً. ومن أجل ما قيل فى رثائه قصيدة بشارة الخورى، وهو يفتتحها بقوله :

قِفْ فى ربى الخُلْدِ واهْتِفْ باسمِ شاعِرِهِ فِسِدْرَةُ الْمُتَنَهَى أدنى منابِرِهِ
وَامْسَحْ جَبِينَكَ بِالرُّكْنِ الَّذِى انْبَلَجَتْ أَشْعَةُ الْوَحْيِ شعراً من منابِرِهِ
إِلَهَةُ الشعر قامتْ عن ميامِنِهِ وَرَبُّهُ النَّثْرِ قامتْ عن مياسِرِهِ
وَالْحَوْرُ قَصَتْ شُذُوراً من غُدائِرِهَا وَأَرْسَلَتْهَا بديلاً من ستائِرِهِ

ومن بديع ما نُظِمَ في رثائه قصيدة صديقه خليل مطران ، وقد صوِّرَ فيها تصويراً رائعاً لوعة مصر والعالم العربي فيه ، وتحدّث عن نبوغه ، فقال :

يَجْلُو نَبُوغَكَ كُلَّ يَوْمٍ آيَةً عِذَاءَ مَنْ آيَاتِهِ الْغُرَاءُ
كَالشَّمْسِ مَا آبَتْ أَنْتَ بِمُجَدِّدٍ مِتْنَوِعٍ مِنْ زِينَةِ وَضِيَاءِ
هَيْبَةً بِهَا ضَنَّ الزَّمَانُ فَلَمْ تُتَخَّ إِلَّا لِأَفْذَاذٍ مِنَ النَّبَغَاءِ
يَأْتُونَ فِي الْفَتَرَاتِ بُوعِدَ بَيْنَهَا لِتَهْيِئِ الْأَسْبَابَ فِي الْأَنْشَاءِ
كَالْأَنْبِيَاءِ وَمَنْ تَأَثَّرَ لِثَرَمِهِمْ مِنْ عَلِيَّةِ الْعُلَمَاءِ وَالْحُكَمَاءِ
مَنْ مُسْعِدِي فِي وَصْفِهَا أَوْ مُضْعِدِي دَرَجَاتِ تِلْكَ الْعِزَّةِ الْقَعَسَاءِ
مَاذَا دَهَانِي الْيَوْمَ حَتَّى لَا أَرَى إِلَّا مَكَانَ تَفْجُئِي وَبِكَائِي

واستمرَّ يتحدث في بيانه وبلاغته ، ومثله في صورة حسيّة ناطقة بالنيل ، فهو نيل مصر الثاني ، نهلت منه وستظل تنهل كلما تقدمت بها السنون ، وإنه لنيل حقّاً إذ فاض من الأعلى ، من بيئته الأرستقراطية ، واقتحم كل الحواجز التي اعترضته في عمره الطويل ، وما زال حتى ارتقى بسيله في محيط الموت ، واستقرَّ بين أمواجه .

افصل الثانی

الصناعة

١

مكتبات الصناعة

جاء شوقي والشعر المصري ينتقل عند محمود سامي البارودي من فلك الجحود والركود إلى فلك التحرر والتعبير الصادق ، فكان كالشجرة الطيبة تنبت في الأرض الكريمة ، فتثبت فيها جذورها ، وتخرج منها ساقها وأغصانها ، وتستوى أوراقها وتزهراها وثمارها . وكأن القدر ساق البارودي ليكون رائد الطريق لشوقي ، فلم يلبث حين فتح عينيه على الوجود الفني أن رأى مصباحه يضئ ، فسار على هديه ، واحتذى على أمثله ونماذجه .

وكان البارودي قد خلع عن شعره كل العقد التي كان يحجل فيها الشعراء من قبله أمثال الدرويش والخشاب ومن حوله أمثال الساعاتي وعلى الليثي ، وفتح فيه روحاً جديدة من الأصالة ، وأزال عنه كل ما يعوقه من أعشاب البدع ، فانفجر النبع ، وتدفق الشعر والفن .

وكلنا نعرف كيف أن البارودي رجع بالشعر إلى أساليبه القديمة الرصينة ، وكيف أخرجه من حيز المعاني المحفوظة التي تُرَصُّ رصاً إلى فسحة واسعة من التعبير عن العواطف والعصر وحوادثه النفسية . فكان بذلك رائد نهضتنا الشعرية الحديثة

وتخرج شوقي في شعره وعلى ديوانه ، فلم ينحرف إلى بديعيات ولا إلى مبالغات ، بل اتخذ مذهب أستاذه في صَبِّ قوالبه ونحت تراكيبه ، وهي في جملتها تتألف من الألفاظ الجزلة المتينة . وقد انفتحت أمامه آفاق وعوالم

جديدة ، إذ أتقن الفرنسية ودرس القانون وسَرَّحَ الطرف في مجالى الغرب ، ومع ذلك كله ظلت قوالبه من بداية شعره إلى نهايته ضخمة ، كأنها أهرام وطنه ، أو كأنها صخور هذه الأهرام . وتصفح ديوانه « الشوقيات » فستجد الكثرة من قصائده كأنها قصور مشيدة ، فهي بناء ضخيم يَشُدُّ بعضه بعضاً .

وهو بناء مصقول ، ليس فيه نبوء ولا شنوء ، أحكمت ألفاظه ، أو أحكمت صخوره ، أبدع لإحكام ، بل قد يكون التعبير بالبناء عن قصائد شوقي مضللاً ، إلا إذا فهمنا كلمة البناء على أنها العمل الفني الكبير ، على نحو ما يعبر الموسيقيون عن « سمفونية » خاصة بموسيقار شهير ، بأنها عمارة باذخة .

ولا أبالغ إذا قلت إننى لا أستمع إلى قصيدة طويلة لشوقي حتى أخال كأننى أستمع حقاً إلى « سمفونية » فوسيقاه تتضخم في أذنى وأشعر كأنها تتضاعف وكأن مجاميع من مهرة العازفين يشتركون في إخراجها وفي إيقاع نغماتها . ولا أرتاب في أن ذلك يرجع إلى ضبطه البارع لآلات ألفاظه وذبذباتها الصوتية ، وليست المسألة مسألة حذق أو مهارة فحسب ، بل هى أبعد من ذلك غوراً ، هى نبوغ وإلهام ، وإحساس عبقري بالبناء الصوتي للشعر .

وهذه الروعة في الموسيقى تقترن بحلاوة وعلوبة لا تُعْرِقُ في عصرنا لغير شوقي ، وربما كانت تلك آيته الكبرى في صناعته ، فأنت مهما اختلفت معه في تقدير شعره لا تسمعه حتى تُرْهَفَ له أذنك ، وحتى تشعر كأنما يُحْدِثُ فيها ثقباً ، هى ثقب الصوت الصافي الذى تهدير به المياه بين الصخور . والصوت يعلو تارة ، فيشبه زفير البحار حين تهيج ، وينخفض تارة فيشبه قطرات الفضة التى تسقط من مجاذيف الزوارق ، وهى تجرى سابحة على صفحة النيل .

والموسيقى غالباً رنانة ضخمة حلوة ، إذ كان شوقي يعرف دائماً كيف يستخرج من ألفاظ اللغة كل ما تملك من رنين أو جرس ، أو عبارة أدق كل ممكناتها الموسيقية ، وكانت تُسَعِّفه في ذلك ثقافة واسعة باللغة ، حتى

ليحكى كاتبه أنه كان يحفظ مواد كاملة من المعاجم اللغوية^(١). وهذه أول خطوة يخطوها من يريدون أن يمتلكوا ناصية اللغة . وهى وحدها ليست كافية ، فلا بد من الذوق المرهف الدقيق ، ولا بد من الأذن ، ولا تقصد الأذن الخارجة ، وإنما تقصد أذن الشاعر الداخلة ، فللشعراء آذان باطنة وراء آذانهم الظاهرة ، يسمعون بها كل حركة صوتية وكل همسة لفظية . وبمقدار سلامة هذه الأذن وقدرتها على التمييز بين الألحان والأنغام يكون تفوقهم الصوتي وحلاوتهم الموسيقية .

وقد امتلك شوقى خير أذن باطنة واعية فى شعرنا الحديث ، فأنت لا تكاد تقرأ فيه حتى تؤمن بأن شعره أقرب إلى الموسيقى منه إلى أى فن آخر ، بل حتى تؤمن أن الشاعر إن لم يمتلك هذه المقدرة فأولى له أن يهجر الشعر وأن يتعد عن مواكبه الساحرة . وهذا نفسه ما حثّر معاصريه من شعراء الشرق العربى ، وجعلهم يحنون رءوسهم أمام فنّه ، ويهتفون له من أعماق قلوبهم إجلالاً وإكباراً ، بل لقد بايعوه بيعتهم الكبرى ، وما ذلك إلا لأنه خلّب ألبابهم بموسيقاه التى نفذت تأثيراتها إلى صميم أفئدتهم .

والنقد الحديث لا يستطيع أن يحلّ طلاس هذه الموسيقى الساحرة ، ولا يمكنه أن يفك ألغاز فنتها ، وإنما كل ما يمكنه ويستطيعه إحداث مقابلات بين صوت الشاعر وصوت الموسيقى سواء فى طول الصوت وقصره أو فى غلظه ورقته أو فى ارتفاعه وانخفاضه أو فى مصدره والآلة التى تعزفه . وكل هذه إشارات وتلميحات ورموز وإيماءات ، أما الحقيقة فلا تزال القدرة الموسيقية عند الشعراء غير محللة ولا مبيّنة ، وكما أنك لا تستطيع أن توجد الموسيقى الممتازة ، أو كما أن المدرسة لا تستطيع أن تجده ، بل لا بد أن يجد نفسه ، كذلك الشاعر مهما ثقّفته باللغة ومرّته على فهم أسرارها لا يستطيع أن توجد لديه هذه القدرة الموسيقية التى نجدها عند شوقى ، إلا أن يكون هو نفسه موهوباً ، وأن تكون ربة الشعر قد ألقت فى سمعه نغماً حلواً ، وألهمته أن يغنيه ، وأن يوقّعه فى الألفاظ والكلمات التى يصنّح بها الحاناً خالصة .

وهذا الجانب في صناعة شوقي هو الذى أمسك بشعره دون السقوط منذ لمع نجمه في سماء الشعر المصرى ، فقد كان يأسر به النفوس والقلوب ، حتى حين يهمل العناية بالمعنى ، وحتى حين لا يهتم بشعره الاهتمام الذى نعهده له ، فما تلبث حاسته الموسيقية أن تكسو شعره بهجة ، وما يلبث الناس أن يرددوه مشدوهين ، وأن يقفوا في صفه مدافعين . ولم يكن في حاجة إلى دفاع ، فشعره كتابه أو دفاعه ، وموسيقاه آيته أو معجزته ، وهى معجزة كان يخرق بها الصفوف ، وتَعَسُّوْ له بها الوجوه .

ولم تكن الموسيقى كل هباته الفنية في صناعته ، فقد كان من الأسس المكونة الثابتة في هذه الصناعة خيال متألق ، إذ كان شوقي واسع الخيال ، غنى التصوير . وشعره من هذه الناحية متحف لصور وأشباح متحركة تفد عليك من كل جانب ، وكأنها تريد أن تأخذ عليك كل طرقتك حتى تعلن إعجابك بصاحبها ، وإن الإنسان ليخيل إليه أنه لم تكن تفوته لفظة أو حركة لشيء أو لصورة إلا اخترتها في ذاكرته ، ووعاها في حافظته ، ليُلقَى بها عند الحاجة رسماً أو لوحة باهرة .

ونحن لا ننكر أن كثيراً من صوره استمدته من القديم ، ولكن هذا لا يغض منه ، فذلك شأن شعراء العرب البارعين جميعاً منذ عنرة الذى يقول (هل غادر الشعراء من مترد) . ومثلُ شاعرنا في هذا العمل مثل من ورث ثروة واحتفظ بها ، بل نمّاها ، وأضاف إليها تحليقات في سماواته . ونتعب إذا حاولنا أن نستعرض صنيعه في الصور القديمة ، فهى معروضة في كل قصائده هذا العرض السخى بالتحوير والتعديل في أجزائها ومركباتها تحويراً وتعديلاً ، كثيراً ما ينتهيان بها إلى تغيير شامل في هيئاتها وصورها .

وليس من حق ناقد أن يطلب من شاعر الانفصال في صوره عن أسلافه ، لأنه يصبح كالمنبت لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى ، والفن لا يعرف الثورة النهائية على الماضى والانفصال الحاد ، يعرف الابتكار والتجديد ، ولكن ذلك لا يعنى الخروج المطلق على الرسوم ، بل لا يزال يتصل بهذه الرسوم . فدائماً هناك

اتصال ، وليس الضرب على الصور السابقة إلا دخولا في هذا الاتصال .

وما الصور القديمة في حقيقتها إلا رواسب الشعر وملونات لوحاته ، ولا يعاب الشاعر باستخدام هذه الملونات إلا إذا نقل طبق الأصل ، أو شوه قيا تشويها يؤدي أذواقنا . ولم يكن شوقي من هؤلاء ولا من أولئك ، بل كان حائما يضيف طريقته في تلوين الصورة وتظليلها ، بحيث تتضح له أوضاعه في صوره وتحويراته في رسومه ؛ فتبدو كأنما تغيرت وجوهها واختلفت هيئاتها .

وليس هذا الصنيع ما يعجبنا في صور شوقي وعمل خياله فحسب ، فوراءه ما يملك علينا ألبابنا ، إذ كان يعرف كيف يجسم الصورة وكيف يركبها وكيف يجمد جزئياتها وعناصرها ، فإذا هي تتحول إلى لوحة كبيرة ، كهذه اللوحات التي نراها في معارض الرسامين ، فلا نستطيع أن نخفي إعجابنا بها ولا سرورنا في أثناء رؤيتها . وانظر إليه يقف في خشوع أمام قصر «أنس الوجود» مصورا بريشته ما بقي من أطلاله ورسومه :

لَهَا الْمُنتَحَى بِأَسْوَانٍ دَارًا	كَالثَّرِيَّا تَرِيدُ أَنْ تَنْقَضَا
انْطَعِ النَّعْلَ وَاخْفِضِ الطَّرْفَ وَاخْشَعِ	لَا تَحَاوُلْ مِنْ آيَةِ الدَّهْرِ غَضَا
قِفْ بَتْلِكَ الْقُصُورِ فِي الْيَمِّ غَرْقَى	مُمْسِكَا بَعْضَهَا مِنَ الدُّعْرِ بَعْضَا
كَعَذَارَى أَخْفَيْنَ فِي الْمَاءِ بَضَا ^(١)	سَابِحَاتٍ بِهِ وَأَبْدِينَ بَضَا
مُشْرِفَاتٍ عَلَى الزَّوَالِ وَكَانَتْ	مُشْرِفَاتٍ عَلَى الْكَوَاكِبِ نَهَضَا
شَابَ مِنْ حَوْلِهَا الزَّمَانُ وَشَابَتْ	وَشَبَابُ الْفَنُونِ مَا زَالَ غَضَا ^(٢)
رُبُّ نَقْشٍ كَأَنَّمَا نَفَضَ الصَّا	نَعُ مِنْهُ الْيَدَيْنِ بِالْأَمْسِ نَفَضَا
وَدِهَانٍ كَلَامِ الزَّيْتِ مَرَّتْ	أَعَصُرُ بِالسَّراجِ وَالزَّيْتُ وَضَا ^(٣)
وَخَطُوطٍ كَأَنَّمَا هَذَبُ رِيمٍ ^(٤)	حَسُنَتْ صِنْعَةً وَطَوَلَا وَعَرَضَا

(٢) غضا : ناضرا .

(٤) الريم : الغزال .

(١) بضا : جسدا رخصا ناعما .

(٣) وضا بضم الواو : مشرق .

وضحايا تكاد تمشى وترعى لو أصابت من قدرة الله نبضاً
ومحاريب كالبروج بنتها عزّمت من عزمة الجنّ أمضى
ومقاصير أبدلت بفتات الـ منك تُربّاً وبالواقيت قضا^(١)
حظها اليوم هدةً وقديماً صرّفت في الحظوظ رفعاً وخفضاً
سقت العالمين بالسعد والنحـ س إلى أن تعاطت النّحس محضاً
صنعة تدهش العقول وفن كان إتقانه على القوم فرضاً

وما قرأت هذه القطعة إلا ظننت كأني أشهد أنس الوجود وأطوف ببقاياها
الغارقة في النيل ، فلم يعد منه الا أثر محتضر يهدّ فيه النيل والزمن . وهذه أبلغ
صورة لعمل الخيال ، إذ يطلق عنانه لالائتيان بالفاظ يحشدها ويرصّها رصاً
وإنما لنقل الصورة الحسية التي يلم بها نقلاً دقيقاً ، يبرز لنا جوانبها المختلفة ،
وفي أثناء ذلك يلعب بأحلامه وأوهامه ، أو قل يجدّ ويتوقّر ، فلا نقرؤه حتى نحس
الذعر يدخل في قلوبنا ، وحتى نشعر بجلال الموقف ورهبته .

ولا يزال هذا الخيال الدقيق يسرح بنا مسارح مختلفة ، فتارة يدنو منا ،
وتارة يحلق بعيداً ، لا في المشاهد التاريخية والآثار المصرية فحسب ، بل في
كل ما يعرض له شوقى بالوصف والتصوير ، وانظر إلى هذه الصورة التي
رسمها للنخيل :

تُخَالُ إِذَا اتَّقَدْتُ فِي الضُّحَى وَجَرَ الْأَصِيلُ عَلَيْهَا اللَّهَبُ
وطاف عليها شعاعُ النهارِ من الصَّخْوِ أَوْ مِنْ حَوَاشِي السُّحْبِ
وصيفةً فرعونَ فِي سَاحَةِ مِنْ الْقَصْرِ وَاقِفَةً تَرْتَقِبُ
قد اعتصبتُ بِفُصُوصِ الْعَقِيقِ مَفْصَلَةً بِشُدُورِ الذَّهَبِ

(١) مقاصير جمع مقصورة، وهي الغرفة المزدانة. القرض: الحصى.

وَنَاطَتْ قَلَانِدَ مَرَجَانَهَا عَلَى الصَّدْرِ وَاتَّشَحَّتْ بِالْقَصَبِ
وَشَدَّتْ عَلَى سَاقِهَا مِزْرَارًا تَعْقُدُ مِنْ رَأْسِهَا لِلذَنْبِ

فإنك تراها صورة كاملة ، إذ رسمت وصيفة فرعون رسماً تاماً ، مقررناً
إلى هذه النخلة . وكان خيال شوقي على هذه الشاكلة الطائفة التي تضم شيئاً
بعيداً إلى شيء بعيد ، وهو لذلك خيال متألق ففيه هبات السماء ، وإشعاعات
الشعر التي ترفعنا من دنيانا الحسية إلى دنيا حاملة واهمة . وكان يعرف كيف
ينبع ذلك حتى في داخل الحقائق نفسها من مثل قوله يخاطب شباب مصر
وقد نهضوا بمشروع كبير :

لَا يَقِيمَنَّ عَلَى الضَّيْمِ الْأَسَدُ نَزَعَ الشَّيْبُلُ مِنَ الْغَابِ الْوَتْدُ
كَبُرَ الشَّيْبُلُ وَشَبَّتْ نَابُهُ وَتَغَطَّى مِنْكَبَاهُ بِاللَّبْدِ
اتْرَكُوهُ يَمْشِي فِي آجَامِهِ وَدَعُوهُ عَنْ حِمَى الْغَابِ يَذُدُّ
وَاعْرِضُوا الدُّنْيَا عَلَى أَظْفَارِهِ وَابْعَثُوهُ فِي صَحَارِهَا يَصِيدُ

فإنك تراه لا يزال يضم الخطأ إلى الخطأ حتى تتم له الصورة الكبيرة التي يريد ،
ولم تكن هناك صورة تستطيع أن تتأبى على هذا الخيال الخالق الذي ترسم فيه
صور الأشياء تامة كاملة ، فلا نقرؤها حتى نحس كأنها فعلا تحت أبصارنا ،
وكاننا نراها رؤية المشاهد لارؤية الغائب ، وهذا كله يُكسَى بأردية الحلم
وأكسية الوهم . وانظر إلى تصويره للأهرام ، وأن الأرض لا تستطيع أن تمتد
بدها إليها ببلى ولا ما يشبه البلى ، فضلا عن أن تمحوها أو تزيلها :

الْأَرْضُ أَضْيَعُ حِيلَةً فِي نَزْعِهَا مِنْ حِيلَةِ الْمَصْلُوبِ فِي الْمِسمَارِ

فهى قائمة عليها ، بل إن الأرض ذليلة عندها خاشعة الطرف ، فهى
منكسة نكسة المصلوب في المسمار . أليس ذلك خيالاً بديعاً ؟ ، وتكثر بدائع
هذا الخيال عند شوقي من مثل قوله في الأهرام أيضاً وما حولها من رمال :

كأنها ورمالا حولها التلطمتُ سفينةُ غرقتْ إلا أساطينا

فلم يبق من سفينة الفراعنة وتاريخ مصر القديم وأمجادها الماضية إلا هذه السوارى التى ثبتت على الزمن لا تريم . ولشوقى فى فرعونيته كثير من هذه الرؤى الحالمه ، كقوله على لسان توت عنخ آمون وقد بُعث من قبره ، فشاهد إنجلترا تحتل داره وترقد فى حماه ، وأحفاده لاهون ، يضربون على «الجازبند» خلف قبره ، وكأنهم لا يعون :

فقال والحسرةُ ما أشدها ليت جدارَ القبر ما تدهدها^(١)
وليتَ عيني لم تفارق رقدَها قُمْ نَبِيّ يا بِنْتَوُرُ مادَها
مصر فتانى لم توَقِّر جدَّها دقت وراءَ مضجعى جازَ بندها^(٢)

وهذا وهم بديع ، فيه تلخيص لتاريخ مصر الحديث ، وفيه سخرية عميقة بأبنائها ، فهذا جدّهم متألم لموقفهم وحاضرهم ، وهو يشكوهم لشاعره بنتوور ، وحمل بنتوور شكواهم إلى شوقى فوعاها وأداها فى هذا الحلم الصارخ . وهذان الركنان من الخيال والموسيقى الواضحان فى صناعة شوقى كان يسندهما ركن ثالث هو ركن العاطفة ، وإن لم يكن له وضوحهما ولا قوتهما ، لسبب بسيط ، وهو أن شوقى يكاد ينكر نفسه فى شعره ، فهو ليس من الشعراء الذاتيين الذين نقرأ عندهم حدة العواطف . ولعل هذا ما جعل العقاد يقول : « فى شوقى ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا ، وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تبين لحة من الملامح ولا قسمة من القسّمات التى يتميز بها إنسان بين سائر الناس . وشعر الصنعة ليس على نهج واحد كله ، فنه ما هو زيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بواشجة ولا صلة ، وليس فيه إلا لفظ ملفق وتقليد براء من الحس والذوق والبراعة . ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة ، ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس ، فليس فيه دليل على شخصية القائل ولا على طبعه ،

(١) تدهده : تقوض .

(٢) جاز بندها : موسيقاها .

لأنه أشبه شيء بالوجوه المستعارة التي فيها كل ما في وجوه الناس ، وليس فيها وجه إنسان . ومن هذه الصنعة كانت صنعة شوقي في جميع شعره ، فلو قرأته كله وطولت أن تستخرج من ثناياه إنساناً اسمه شوقي يخالف الأناسي الآخرين من أبناء طبقته وجيله لأعياءك العثور عليه ، ولكنك قد تجد هنالك خلقاً تسميهم ما شئت من الأسماء ، وشوقي اسم واحد من سائر هذه الأسماء . وليس هذا بشعر النفس الممتازة ولا بشعر النفس الخاصة ، إن أردنا أن نُضَيِّقَ معنى الامتياز ، وليس هو من أجل ذلك بالشعر الذي هو رسالة حياة ونموذج من نماذج الطبيعة ، وإنما ذاك ضرب من المصنوعات غلا أو رخص على هذا التسويم ^(١) .

وعباس العقاد محقٌ حين يزعم أن شوقي لا تتضح شخصيته في شعره ، ولكن الحق بجانبه حين يضع هذه المقدمة لينتهي منها إلى أن شعره ليس شعر النفس الممتازة ولا شعر النفس الخاصة ، وهو لذلك ليس رسالة حياة ولا نموذجاً من نماذج الطبيعة ، يريد أن يجرّده بذلك من حاسة الشعر .

وقد قلنا في غير هذا الموضع إن شوقي ليس من الشعراء الذاتيين الأتانيين، وإنما هو شاعر عَبريٌّ ، ولست أدري لماذا نَحْجُرُ على شوقي ، ولا نجعل له هذا الاتجاه في شعره مذهباً اتخذه في فنه ؟ إنما حين نهمل ذلك ولا نذكره نكون قد تعمّدنا أن لا ننصفه ، حقاً لو أنه ادعى أن شعره صورة نفسه وشخصيته بالمعنى الدقيق لكان من حقنا أن نعارضه وأن نأخذ على يده ، ولكنه لم يتقدم بهذه الدعوى ، بل لم يفكر فيها ، فقد كان يحلم بالعالم من حوله وأحداثه وحقائقه ، ولم يكن يحلم بنفسه ، ولا اتجه إلى وصف ما يجري في سراديبها المظلمة ، لأنه رأى أن لا يكون شاعراً نفسانياً ، ولا شاعر شخصية بالمعنى الذي يريده عباس العقاد ، وإن من الظلم للشاعر أن نقيسه بمقياس لم يفكر فيه ، وأن نسأله عن قسماته وملاحمه ومزاجه وميوله النفسية وهو لم يُعَنَ بشيء من ذلك .

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص ١٥٦

ليكن شوق شاعراً غيرياً أو شاعراً غير ذاتي ولا شخصي ، فإن ذلك لا يخرج من عوالم الشعر الحاملة ، وأيضاً فإنه لا يخرج شعره من عوالم النفوس الممتازة أو الخاصة ، ولا يجردّه من رسالة له في الحياة . ولقد اندفع في غيرته تلك يؤمن بمثالية خلقية عني بالدعوة لها في شعره ، كما آمن بضرب من النقد الاجتماعي أذاعه في قصائده ، ومن الظلم له أن نحرمه من رسالة له في الحياة فكر فيها أو عاش خلالها .

إنما هي نزعة فيه ، وعلى أساسها ينقسم الشعراء إلى غيريين وأنانيين ، وليس من حقنا أن نرفع أحد القسمين فوق الآخر من حيث الفن والشعر الخالص . وقد يؤثر بعض الناس الشاعرَ الذاتي أو الأناني ، وقد يؤثر آخرون الشاعرَ الغيري ، لأنه لا يخوض بهم في متاهات نفسية ، ولا يشرف بهم على الفورات المستورة في أعماقه ، وقد تكون فورات حسّ ولذة خالصة أو لذة مكشوفة . وليس الشعر عند شوقي إثارة للشعور ولا تعبيراً فردياً فحسب ، بل هو قبل كل شيء تعبير اجتماعي . وأكبر الظن أن ذلك ما جعله يدعم قصائده بمثل في الأخلاق والاجتماع أو قل بعُمد ، وكان بارعاً في وضع هذه العمد ، فالقصيدة تقسم أقساماً وكل قسم تسنده ضروب من الحكم والنقد الاجتماعي .

على كل حال نحن نعرف بأن شوقي لم يُعَنّ في شعره بتصوير نفسه ، وليس معنى ذلك أن شعره خال من الأحاسيس والعواطف الذاتية ، وإنما معناه أنها لا تتقد فيه ، أما بعد ذلك ففي شعره العاطفة ، وكيف يمسك بقلمه ويخطُّ بيتاً من شعره إن لم يكن متأثراً بعاطفة خاصة ؟ وهل نستطيع أن نقرأ شعراً لشاعر دون أن يكون مصبوحاً من عاطفته كما ينصبُّ الماء من نبع رقرق ؟ إن شعره يتحول إلى ما يشبه السرد ، ويصبح شيئاً جافاً خالياً من كل وميض وبريق للفن كأنه الصحراء الهامدة .

ومهما قلنا أو قال غيرنا إن شوقي شاعر غيري فليس معنى ذلك أننا نجردّه من عواطفه أو من شخصيته ، وإلا كنا كمن يجردون الموسيقيين من

عواطفهم وشخصياتهم في أثناء تأليفهم لقطعهم الموسيقية ، ما داموا لا يشعرون بهذه العواطف والشخصيات مباشرة .

وإن كل ما يمكن أن يقال في هذا الصدد هو أن عواطف شوقي العامة تغلب عواطفه الخاصة ، ومع ذلك فلا نزال نطَّلَع على جوانب من هذه العواطف الخاصة عنده ، على نحو ما نرى في شعره الذى يصور فيه مشاعره نحو أسرته وأبنائه وأحفاده فله فيهم أشعار ومقطوعات خفيفة طريفة وخاصة مقطوعته في (أمينة) وقد بلغت حولا :

أمينتى فى عامها الأَّ	وَلْ مِثْلُ الْمَلِكِ
كَمْ خَفَقَ الْقَلْبُ لَهَا	عِنْدَ الْبُكَاءِ وَالضَّحِكِ
وَكَمْ رَعَتْهَا الْعَيْنُ فِي الْ	سُكُونِ وَالْتِحَرِّكِ
فَإِنْ مَشَتْ فِخْاطِرِي	يَسْبِقُهَا كَالْمَسْكِ
أَلْحَظْهَا كَأَنَّهَا	مِنْ بَصَرِي فِي شَرَكِ

وله مرثى مختلفة في أمه وجدته ، وفي أبيه ، وكلها تقطر حزناً وأسى ولطفة ولوعة كقوله في أبيه المتوفى سنة ١٨٩٥ وقد هدته الذكرى :

مَا أَبَى إِلَّا أَخٌ فَارَقْتُهُ	وُدَّهُ الصَّدَقُ وَوُدُّ النَّاسِ مَيْنُ
طَالَمَا قَمْنَا إِلَى مَائِدَةٍ	كَانَتْ الْكِسْرَةُ فِيهَا كَسْرَتَيْنِ
وَشَرِبْنَا مِنْ إِنَاءٍ وَاحِدٍ	وَعَسَلْنَا بَعْدَ ذَا فِيهِ الْيَدَيْنِ
وَتَمَشِينَا يَدِي فِي يَدِهِ	مِنْ رَأَا قَالَ عَنَا أَخْوَيْنِ

والشاعر الذى ينبض قلبه بمثل هذه المعاني والخواطر لا يمكن أن يقال عنه إن عواطفه جامدة ، بل هى عواطف سائلة وهى عواطف رقيقة رقة شديدة .

والحقيقة أن شوقي يمثل الشخص المترف الذى أُتُرف حسه وشعوره إلى أقصى حد ، ولعله لذلك لم يستطع النهوض بالتعبير عن عواطف صارخة أو منحرفة في نفسه . وقد كانت له دعايات ونوادير مع الدكتور محبوب ثابت نراه فيها يتحدث عن سيارته أو عن لحيته ، وكان يرسلها طويلة دون إصلاح أو تشذيب ، فكان ذلك يُضحك إخوانه ويضحك شوقي ، فبداعبه المداعبة الخفيفة .

ومهما يكن فنحن لا نستطيع أن ننكر أن إحساس شوقي بنفسه غير تام في شعره ، لأنه من الشعراء الغيريين ، وهو من هذه الناحية كان مُعَدًّا ليتفوق لا في الشعر الغنائى ، وإنما في الشعر القصصى ، ولعله من أجل ذلك يرتفع إلى القمة حين يترك المدائح والمراثى والشعر الغنائى الخالص إلى التاريخ ، حينئذ ينفسح الأفق أمامه ، إذ يجد مادة خصبة لشعره وغيريته .

فشوقي إنما تلاميذه الموضوعات الخارجية التى لا ينسج فيها نفسه وإنما ينسج غيره ، فهو لم يعش لنفسه ، وإنما عاش لغيره ، وكان من آثار ذلك براعته في تحويل التاريخ وتاريخ بلده بالذات إلى شعر رائع . ومن قبله نظم الشعراء في التاريخ ، نظم ابن المعتز أرجوزة في أحداث عصر المعتضد بالله الخليفة العباسى ، كما نظم نشوان بن سعيد الحميرى « قصيدته الحميرية في ملوك اليمن » ونظم أبو طالب الأندلسى في قصص الأنبياء ودول الإسلام ، وأيضاً نظم لسان الدين بن الخطيب تاريخ الممالك الإسلامية في أرجوزته « رقم الحلال في تنظيم الدول » ونظم غيرهم . ولكنك تقرؤهم جميعاً فتحس أنك تقرأ شعراً تعليمياً أو شعر متون علمية لا روح فيه ولا حياة ولا محاولة لفهم التاريخ وتعليل الحوادث ، وإنما هو سرد ورواية حوادث متسلسلة ، وكأننا نقرأ أثباتاً للتاريخ مرقومة .

وربما كان الشيء الوحيد عند شوقي الذى لم يُحَلِّق فيه هو ديوانه « دول العرب وعظماء الإسلام » وكأنما بناه بنائة هذه الأراجيز التاريخية السابقة ، ولكن اترك هذا الديوان إلى شعره في تاريخ مصر تَرَ التاريخ يتحول إلى شعر

وقصيدته « كبار الحوادث في وادى النيل » هى آية شعره الأولى المترلة ،
قد صور فيها عصر بناء الأهرام وخلقهم تصويراً مبدعاً ، إذ تحدث حديث
التورخ الذى يتفعل مع التاريخ ، وقد ذهب بصرخ :

وَبَنِينَا فَلَمْ نُخَلِّ لِبَانٍ وَعَلَوْنَا فَلَمْ يَجْزُنَا علاءٌ
وملكنا فالما للكون عبيدٌ والبرايا بأسرهم أمراءُ

وتعرض لما أذاعه مؤرخو اليونان عن استبداد الفراعنة بشعبهم فى بناء الأهرام ،
ودحض حججهم ونقض أدلتهم متحمساً ، ثم خطا نحو عصر الرعاة المظلم ،
فأنصف وتحسر قائلاً :

لبثت مصرُ فى الظلام إلى أن قيل مات الصباح والأضواءُ
لم يكن ذاك من عمى ، كلُّ عينٍ حجبَ الليلُ ضوءها عمياءُ

ولم تلبث أضواء الفجر أن انتشرت ، فظهر رمسيس ، ثم دخلت مصر فى
الظلام ثانية لعهد الفرس وقمبيز ، واستنقذها الإسكندر واختطت الإسكندرية ،
وكانت دولة البطالسة ثم احتلال الرومان . وكل ذلك يجسمه شوقي وكأنه
مثال ، فالتاريخ يعاد خلقه ، يعيده خيال موسيقار مبدع وهو لا ينسى دخول
موسى وعيسى مصر ولا دخول الإسلام ، فيقف وقفة طويلة عند الأديان ،
وينطلق فى مصر الإسلامية ، فيختار أروع عصورها ، وهو عصر الأيوبيين
وصلاح الدين ، ويعرض لعصر العثمانيين وحملة نابليون ، ويقول :

علمت كل دولة قد تولت أننا سُمها وأنا البواءُ

ويتحدث عن الأسرة العلوية وعن سعيد وموافقته على مشروع ديلبس
فى حفر قناة السويس ليصل البحرين الأحمر والأبيض ، ويقول :

جمعَ الزاخرين كَرَّها فلاكا نا ولا كان ذلك الالتقاءُ
أحمرٌ عند أبيضٍ للبرايا حصَّةُ القطرِ منهما سوداءُ

وهذه الملحمة التي كتبها شوقي والتي تعد أم ديوانه لتُعلَى اسمه في سماء مصر الحديثة . ولم يقتصر شوقي على هذه القيمة النادرة ، فقد كتب قصيدة في « النيل » طبقت شهرتها الخافقين ، وتغنيتها في عصرنا الحاضر أم كلثوم فيشلو بها الشيوخ والأطفال في مصر ، وهو يستهلها على هذا النمط الرفيع :

من أيِّ عهدٍ في القرى تندفقُ وبأيِّ كفٍّ في المدائن تُغديقُ
ومن السماء نزلت أم فُجرت من عليا الجنان جدولا تترقرقُ

ويزاوج مزاجه رائعة بين مكونات فنه من موسيقى وخيال وعاطفة وطنية ، ويتغنى غناءه الفخم الذي يشبه أروع الشبه « سيمفونيات » بيتهوفن ، فالقصيدة سيمفونية كبيرة ، يعزف فيها تاريخ الفراعين وما شادوا من أهرام ، أصلها ثابت في الأرض ، وفرعها سامت في السماء . ويشدو بمواكب نصرهم ، وكيف كانت تأتي جيوشهم بملوك الأرض مقرنين مصفدين . ويتحدث حديثاً معجياً عن عروس النيل وعبادة آيس وحج المصريين القدماء إلى آلهتهم وقبورهم ، وحضارتهم الباذخة ، ولا ينسى تابوت موسى وقصة يوسف وإخوته ومريم وعيسى ونزول الإسلام في الوادي ، فكل ذلك يرسمه في لوحته الكبيرة ، حتى يعطى النيل شخصيته المعنوية بجانب شخصيته الحسية .

ولا ريب في أن هذه القصيدة أم ديوانه الثانية ، وإن أقرؤها الآن فأشعر أن من واجب كل مصرى أن يكتبها ويعلقها في غرفة استقباله وفي ذاكرته وفاء لهذا الشاعر ، وكأنني به زممار ، كزمار داود ، أرسلته ربّة الشعر ليحسم للمصريين تاريخهم ، بل ليحفزه ويصوغه تماثيل . وقرأ قصائده في « توت عنخ آمون » وفرعونياته جميعاً ، فستجده يسوقك إلى ما يشبه المعبد فإذا بك تسبح بتاريخ مصر وما لها من آثار وأجناد كبار . وليست قصيدة أبي الهول إلا تعريضة ينبغي أن يضمها كل مصرى إلى صدره ، وهو يستعرض فيها مواكب التاريخ التي مرت تحت عيني أبي الهول من فرعون في عزّه وجليل الأثر ، إلى قمم في خيله ، وسنابكها ترمي بالشرر ، ومن الإسكندر في الشباب النصر ،

إلى قيصر وهو يسوق الناس سوق الحُمر . ويقف عند الدين القديم ، دين
 إيزيس وآيس ، والدين الساوى : دين موسى وعيسى ومحمد ، ويتحدث
 عن نهضة مصر واقتداء الفروع بالأصول فى السير ، ويقول إن تبشير الانبعاث
 آتت وأقبل معها الصبح المنتظر ، ويتمثل صدر أبى الهول ينشئ عن قى
 وثاة ينشدان نشيد نهضتنا الحديثة .

وأكبر الظن أننا عرفنا الآن صوت شوقى وصناعته ، وهى ليست صناعة عادية ،
 بل هى صناعة ملء السمع والبصر ، يندمج فيها البناء الضخم بالخيال الخالق
 والموسيقى الحلوة بالعاطفة العامة ، إما عاطفة الوطن أو العاطفة الإنسانية الكبيرة .
 ومن أجل ذلك كان يُحكى لافى تاريخ قومه فحسب ، بل فى تاريخ غيرهم
 أيضاً كقصيدته : « رومة » و « على قبر نابليون » .

وشوقى فى هذه الصناعة كلها يتنازل راضياً مختاراً عن شخصيته وفرديته ،
 وقد بدأ ذلك منذ حداثة شبابه ، فعلق نفسه بالقصر وعاش لصاحبه ،
 ولم يعيش لنفسه ، وتحول فى أثناء ذلك يعيش لمجتمعه ، وكأنه يفر أو يتخلص
 من شخصيته . وللشاعر الحق فى هذا التخلص مادام هو الذى يسعى إليه ،
 ولن يضيره ذلك ، فنحن الذين نقرأ الشعر ونجد فيه متعتنا لا يهمنا أن يعيش
 الشاعر لأحاسيسه الفردية ، بل قد تكون معيشته حياة الجماعة وتاريخها ومسراتها
 وهمها وآمالها وأحلامها أروع وأبقى أثراً فى نفوسنا على نحو ما نلاحظ الآن
 فى تاريخيات شوقى وملاحم الفرعونية . وقد شارك مصر وشارك العالم العربى
 فى عواطفهما وأحاسيسهما الوطنية المعاصرة ، وعبر عن ذلك تعبيراً حياً ، وكأنه
 ينفخ فى بوق كبير ، يُفزع صوته القلوب والأفئدة . ولو لم يكن متحرراً
 من ذاتيته وفرديته أو قل من شخصيته لسقط دون هذه القيم الوطنية والتاريخية
 التى خلق فيها خياله ، وصدحت أنغامه ، وكأنها تنزل علينا وعلى العالم العربى
 من أركان السماء .

بين البديهة والتنقيح

يُجمع كل من عرفوا شوقي على أنه كان صاحب بديهة خارقة في عمل الشعر وصناعته ، فهو لا يصرف وهمه إلى نظمه ، حتى تأتيه المعاني سيولا ، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا ، إذ كان دائما حاضرا ذهن يقظ الروح والقلب لإبداع فنه وخلفه ، ويوضح ذلك داود بركات رئيس تحرير صحيفة الأهرام في عصره ، فيقول : « كانت الحادثة من الحوادث تقع صباحاً ، فلا يحل المساء حتى تُذاع بين الجمهور بقصيدة شوقي ، لأنه كان للحوادث تأثير شديد عليه ، يهز أعصابه ، ويستثير نفسه ، ويحفز خياله . وكان أكثر ما ينظم الشعر وهو ماش أو واقف أو جالس إلى أصحابه ، يغيب عنهم بذهنه وفكره ، فقلما يجلس إلى مكتبه للتفكير وعصرُ الذهن ، فإذا جلس إلى المكتب فلتدوين ما يكون قد نظمه واستوعبه في ذاكرته ، فينب سيكارة وأخرى يجد فكرته ، وبين كلمة وأخرى يجد الظرف الموافق لهيكل الفكرة » (١).

و عاب عليه النقاد هذا الشعر الذي كان يذيعه سريعا في المناسبات ، وقالوا إنه دليل على أنه لا يعبر في شعره عن عقيدة أو مذهب خاص ، وشوقي إنما كان يريد أن يسلقي بهذا الشعر الجمهور ، وأن ينال رضاه واستحسانه ، وستحدث عن ذلك في موضع آخر ، إنما الذي يهمنا الآن أن نستمع إلى أقوال معاصريه في صناعته وإلى أي حد كانت تقوم على البديهة والارتجال . ويبدو من كلام داود بركات أنه كان سريع الفَيْض ، فالحواطر ، بمجرد أن يُعنى بمحدث أو موضوع ، تتراحم على عقله كأنها البرق الخاطف . . ويؤكد هذه البديهة الثرة قول صديقه خليل مطران :

« إنه ينظم بين أصحابه ، فيكون معهم وليس معهم ، وينظم في المركبة

(١) ذكرى الشاعرين ص ٣٧٠ .

وفي السكة الحديدية وفي المجتمع الرسمي ، وحين يشاء وحيث يشاء . ولا يعرف جليبه أنه ينظم إلا إذا سمع منه بادی بدء غمغمة تشبه النغم الصادر من غَوْر عید ، ثم رأى ناظريه وقد برقا ، وتواترت فيهما حركة المحجرين ، ثم بَصُرَ به وقد وضع يده إلى جبينه ، وأمرها عليه إمراراً خفيفاً هنيهة بعد هنيهة ، فإذا قُوطِع في خلال النظم انتقل إلى أى حديث يباحث فيه ، حاضر الذهن صافيه ، جميل البادرة ، كعادته في الحديث . ثم إذا استأنف ذلك المنظوم ، ولو بعد أيام طَوَّل عاد إليه ، كأنه لم ينقطع عنه ، مستظهِراً ما تمَّ منه ، حافظاً لبقية المعنى الذى يضممه ، ويكتب القصيدة بعد تمامها ، وربما نسبها شهراً ، ثم ذكرها ، فكتبها في جلسة واحدة .^(١) ومن الأدلة على سرعة بديته وأنه لم يكن يحتج كثيراً في شعره ما ذكره «محمد كرد علي» من أنه صنع قصيدة يلقيها ليلة تكرر في المجمع العلمي العربي بدمشق ، ولم تعجبه ، فعمد إلى نظم أخرى أتى فيها بالمعجب المحير ، ولم تكن هذه الأخرى إلا نونية :

قُم نَاجِ جَلَّقْ^(٢) وَأَنْشُدْ رَسَمَ بَانُوا مَشَتْ عَلَى الرَّسْمِ أَحْدَاثُ وَأَزْمَانُ
وهي إحدى تحفه النادرة .

وبيّن^٣ مما سبق أنه لم يكن يختار وقتاً معلوماً لنظم شعره ، إذ لم يكن يتأني عليه ، ولم يكن يحتاج فيه إلى إجمالة فكره ، فهو مُعَدٌّ دائماً لتَهَيُّط عليه رِبَّةُ الشعر بوحيا وإلهامها . ويشير كاتبه إلى أنه كان يختار الهزيع الثاني من الليل بعد قضاء سهراته في المطاعم والنوادي ، وقد يظل ينظم حتى منتصف الساعة الرابعة من الصباح^(٣) ، وكأنه يسوَّى ليلاً ما صادته شياك ذاكرته نهراً ، فيستوى العمل الرفيع ، وكثيراً ما استوى في رائحة النهار ، يقول كاتبه :

« مرة منذ عشرة أعوام (سنة ١٩٢٢) جاء من منزله في المطرية ، فوجدني بالمكتب في الساعة الحادية عشرة ونصف ، فأملى عليّ ثمانية وعشرين

(١) مختارات المنفلوطي ص ٦٨ . (٢) جلق : دمشق . (٣) اثني عشر عاماً ص ٩٣ .

بيتاً من قصيدته التي مطلعها (فنى يا أخت يوشع خبّرنا) ثم قال لى : لا تبعد عنى ، حتى إذا جاءنى شيء أملتته عليك ، وخرج يمشى حول العمارة ، فكان كل بضع دقائق يعود فيملى على خمسة أو ستة أو سبعة أبيات ، وأخيراً دخل المكتب ، وجلس على مقعد ، وأخذ يمرُّ براحته اليسرى على رأسه ، ففهمت أنه ينظم فى سره ، لأنه كثيراً ما كان يفعل ذلك فى أثناء النظم ، ثم قال : اكتب ، فكُتبت ، وكتب ، ونظرنا الساعة ، فإذا هى الواحدة بعد الظهر ، فقال : كفى ، اعطنى ما كتبت لأنى على موعد فى هذه الساعة مع (داود بركات) فقدمتها له ، بعد أن عدت أبياتها ، ووجدتها أربعة وثمانين بيتاً . . . وقال لى صديق له : لقد لازمته فى ليلة فى مطعم « دى لابرومينات » على كوبرى قصر النيل ، وكان ذلك قبل الحرب ، فشرع يعمل فى قصيدة النيل ، وكان كل نصف ساعة يركب مركبة خيّل ، ويسير فى الجزيرة بضع دقائق ، ثم يعود إلى المنضدة التى كان يجلس إليها ، فيكتب عشرة أبيات أو اثني عشر بيتاً ، وهكذا حتى انتهت القصيدة فى ليلة إلا بيتاً استعصى عليه ، ولم يتمكن منه إلا بعد يومين . . . وكان إذا شغلته أشياء عن قصيدة طُلب إليه عملها ولم يتذكرها إلا قبل مياعداها بساعات أو عند طلبها ابتسم ، وطلب أن يتناول ثلاث بيضات ، يشربها نيفة ، ثم يبدأ فى النظم ، فلا تمضى ساعة ، حتى تكون القصيدة فى يد طالبا ^(١) .

وهذه كلها أخبار وروايات تدل دلالة واضحة على أن الشعر لم يكن يستعصى على شوقى ، وأنه كان يسرع فى عمل القصيدة وإنجازها ، فالقيثارة موجودة ، وهى معدة لكى يوقّع عليها ما يريد من ألحان وأنغام . والإنسان لا يقرأ أنه صنع قصيدة (فنى يا أخت يوشع خبرنا) فى جزء من النهار وقصيدة النيل فى قطعة من الليل ، حتى تتولاه الدهشة ، وحتى يؤمن بأن شوقى وُلد للشعر وعاش له ، فهو حالم دائماً ، والنبع متفجر دائماً ، تتطاير منه أبيات الشعر ، بل تقام حوله قصائده الباذخة .

وكان يحتفظ بما تلهمه به ربّةُ شعره احتفاظاً يؤكد قوة ذاكرته إلى أبعد حدّ، إذ كان يستطيع أن يجمع فيها عشرات الأبيات ، بل قد يجمع فيها قصيدة برمتها ، وكأنها خزانة جوهري يضع فيها الأحجار الكريمة ، ويغلقها بمفتاحه ، ليعد ، فيجدها كما هي سليمة لم تمسها يد . ويحدثنا « حسين شوقي » أنه كان كثيراً ما يعمد إلى أى ورقة بيضاء تصادفه حتى لو كانت غلاف كتاب ، فيسجل فيها بعض ما يفد عليه من شعره . وأذكر أنى قرأت لمغنيه محمد عبد الوهاب فى إحدى الصحف السيارة أنه كان حين يعترّم تأليف أغنية له يقوم فيمشى فهاباً وجيئة ، ويتحرك بسرعة ، ثم يطلب بيضاً نيئاً ويشربه ، ثم يهدأ قليلاً ، ويتناول القلم ، ويبحث عن ورقة ، وقد لا يجد ورقة ، فيخرج صندوق التبغ من جيبه ، ويكتب على غطاءه بيتاً أو بيتين ، ثم يجلس هادئاً ويسبح فى ملكوت شعره ، فلا يحس بوجود أحد ، وقد يمضى فى ذلك ساعات ، وقد يروح فى إغفاءة قصيرة ، ثم يتحرك باحثاً عن ورقة أو عن غطاء لصندوق تبغ آخر ، ويكتب بيتاً أو بيتين ، وهكذا لا يزال يسجّل الأبيات . وأخيراً يخرج ما جمعه من أغنية صناديق التبغ ومن الأوراق الصغيرة ويجمع ذلك ، ويقرؤه ، فتكون الأغنية الجديدة .

وطبيعى أن من له هذه الموهبة لا يكدّ نفسه ولا يجهدا فى صناعة الشعر ، فالشعر يجرى على لسانه تاماً كاملاً وقلما احتاج إلى إصلاحه وتنقيحه ، ويرى القارئ المسوّدة (رقم ١) لإحدى قصائده الطويلة ، وهى تضم ثمانية عشر بيتاً من قصيدته فى انتصارات مصطفى كمال (الله أكبر كم فى الفتح من عجب) وكل الأبيات التى رجع يصلح فيها أربعة . وواضح أنه فى البيت الأول منها ، وهو :

وَأَزَيْنَتْ أُمّهَاتُ الشَّرْقِ رَافِلَةً مَشَىَ الْعَرَائِسُ فِي الْمَوْشِيَةِ الْقُشْبِ

قد غيرَ كلمة « مواكب الفتح » بكلمة « مشى العرائس » ولا ريب فى أن هذا التغير يدل على رغبته فى استكمال الصورة التى يأتى بها ، وخاصة ما قد يضاف إليها مما يزينها ، وهو فى ذلك يجرى مع الذوق العربى الذى يميل

أله أكبر في صنع من عجب يا ماله العز وجله خاله العرب
لا أنبت بدير من طالع لم تفت بيت في أوسمار والحب
دنت الدار أغلى ليلها دنت

وارزيت أولات الشرف وكنز راحة الرسول فزيت أكرم العقب

سوى العز من حبيب في المنة العقب

في العراق بشير الدين وأصلفت

بجانب البرق من نجد إلى حلب

من كل شيء ترمي بكمل إلى كانه أو ترمي بخصم
تقدو لروني الثيان على بنا كالإود يوم عدان كان عن كعب
فول على من علم العزم ينهم أن الكنا بقبل العزم والقلب
ما كان في قلم أو نبر علف من عمة الشراو من صمة العقب
لم يسن الملك مثل اليد واجنة ولم يثبت مثل الجمل العجب
والحق في أرم العزم ومنتفا اعز ليث عرين فم في العقب

ماذا أقره وما عدى لراوية بعد طمان أرباقام رقتب

حيال عتده الكبرى وما ضلت قصا فرت من الوشيار والحب

من قل جيس ومن انقاض الملك ومن يقم كمال جئت بالعجب

أخرجت من بيت العجب

لنا سنى من حبيب العجب

فرضي ومن عديم

صدى المناقب اجنادين تفرلا

وزا قتال المعارمين في الزين والبادية رامت الله سن والحق

ان الشان حديمان الرجال فخذ

ما شئت في عليه التاريخ فافقب

إلى مراعاة النظير والشبيه، حتى تتم الصورة، ومن أجل ذلك غير أيضاً كلمة «وايتدرت» وجعلها «رافلة». فوضحت الصورة. على أنه ما زال يفكر في البيت حتى انتهى به في نسخة الديوان المنشور على هذا النحو:

وترزنت أمهاتُ الشرق واستبقتُ مهارجُ الفتح في الموشية القُشب^(١)
وفراه في البيت الثاني :

من كل مفتونة ترى بمكتحلٍ إلى مكانك أو تُوى بمُختَضِبٍ
قد انتهى أخيراً إلى كلمة مفتونة، وكانت أولاً « نائية » ثم جعلها « قاصية » ولم يَرْضَها فجعلها « مجلوة » ثم جعلها « مفتونة ». وكل ذلك دليل من جهة على صحة ذوقه فهناك ثلاث خطوات تمت قبل أن يصل إلى الخطوة الأخيرة ، وهي علقب على سُلَّم البلاغة العربية وقيمه بنفس التحول الذي تحوله شوقي ، فراعبتها أجودها وتليها ثالثها ، ثم ثانيها ، ترتيباً نازلاً . ومن جهة ثانية تدل هذه التغييرات لللاحقة أن شوقي كان يسرع في كتابة ما يفد على خاطره ، وبذلك تقدمت الشهادات التي أثبتناها . على أنه عاد في نسخة الديوان المنشور فجعل الشطر هكذا « من كل ضاحية ترى بمكتحل » . ونرى في البيت الثالث :

حيالَ هِمَّتِكَ الكبرى وما فعلت تصاغرتُ همم الأشعار والخطب
كلمة الأشعار مبدلة من كلمة « الأقوال » وبدون شك أصاب شوقي القصر في هذا التغيير ، لأن الذي يقابل الخطب الأشعار لا الأقوال . وقد حذف هذا البيت من القصيدة المنشورة كما حذف أبياتاً أخرى ، وقدم وأخر في الأبيات التي أثبتنا في هذه المسودة . أما البيت الرابع الذي أصلحه فيها وهو :

أخرجت للناس من فوضى ومن عَدَمٍ شعباً وراء العوالى غير مُنْشَعِبٍ
قد كان الشطر الأول فيه (أخرجت من رمق الإسلام . . .) ثم جعله (أخرجت للناس من عزُل مفرقة) ثم حوَّله إلى (أخرجت للناس من فوضى)

(١) مهارج: جمع مهرجان. الموشية: الحلل المزدانة. القشب: الجديدة.

ومن عدم) . ثم انتهى به في الديوان المنشور إلى « أخرجت للناس من ذل ومن فشل » . ولعل في ذلك جميعه ما يدل على أنه كان يعرف أسرار مهنته معرفة دقيقة ، وخاصة في بناء الألفاظ وصياغاتها .

ويرى القارئُ المسودتين (رقم ٢ ، ٣) وهما من الفصل الثالث من مسرحية مجنون ليلى ، وأول ما يلاحظ فيهما أن الشعر لا يأخذ شكل الحوار المعروف في الفصل ، بل يتكون من قطع . وكأن شوق يفكر في شعره المسرحي وينظمه بنفس الصورة المعروفة في الشعر الغنائي ، فهو يتألف في شكل قطع لا في شكل حوار ، ثم توزّع القطع بين المتحاورين ، ويُزاد عليها ويضاف من حين إلى حين .

وليس هذا فحسب ، فنحن لنفهم صلة هاتين المسودتين بالفصل لا بد أن نعرف أن الفصل يتكون من ثلاثة مناظر ، منظر قيس وقد أقبل على القبيلة مع الأمير ابن عوف خاطباً لليلي من أبيها . ثم منظر القبيلة ورجالها وعلى رأسهم أبو ليلى (المهدي) ومنازل : عاشق آخر من القبيلة يتمنى لو تزوجها . ويلتقي بهم أوفد عليهم قيس وصاحبه . ويقوم منازل خطيباً ، يتحدث أولاً عن فضائل قيس ، ثم يستطرد إلى غزله بليلى ، وكيف فضح القبيلة وهتك حرمتها ، يريد بذلك أن يثير الحى على قيس ، حتى يخيب رجاؤه ، وتخلص له ليلى . ويردُّ بشر تابع قيس وراويته على منازل . ويكون صدام بين الآراء في قيس ، فهناك من يعطفون عليه ، ومن يقفون مع منازل ضده . ثم منظر ثالث يخلص فيه ابن عوف بالمهدي وليلى ليرى رأيها ، وهل تقبل قيساً زوجاً لها أو ترفضه متبعة لسنن العرب في حرمان من يشبب بفتاة منهم من زواجها والاقتران بها .

وكل من يرجع إلى الفصل ، ثم ينظر في هاتين المسودتين ، يفاجأ بأن القطعتين المكتوبتين بالمسودة (رقم ٢) في أعلى الصفحة من المنظر الثالث في الفصل ، بينما يليهما قطعة من المنظر الثاني حين كان منازل يخطب في القبيلة ضد غريمه . وفي الهوامش على اليمين شعريتين القطعتين الأوليين ، وعلى اليسار شعر آخر يتبع الخطبة ، ولا يهمننا الشعر الثاني وإنما يهمننا الشعر الأول ، فلو أن شوق

كبه مباشرة بعد القطعتين الأوليين لما وضعه في الهامش . ومعنى ذلك أنه كان يريد ويضيف في القطع ، وهو فيها لا يتبع ترتيباً معيناً من حيث الحوار في الفصل ، وكأنه يؤلف القطع أولاً ثم يدخل عليها الحوار أو قل يدخل عليها الفكرة المسرحية . والمسودة الثالثة كلها تتصل بالمنظر الثاني وما جاء بعد خطبة منازل من حوار بين وبين بشر صاحب قيس ، غير أننا نفاجأ بفقدان الآيات الأربعة الأولى في المسودة ، فقد انصرف عنها شوقى إلى آيات ثلاثة أخرى تبدأ بقول بشر :

قِفْ مُنَازِ اسْمِعْ ، سَمِعْتَ الرِّعْدَ مِنْ جَانِبِي صَاعِقَةٍ فِيهَا الْمُنُونُ
الْحَلِيبُ أَنْتَ أُمَ خُطْبٌ وَإِنْ لَمْ تَهْنُ وَالْخُطْبُ أَحْيَاناً يَهُونُ

وقرأ بعد ذلك في المسودة بيتين وردا في المنظر ، وبعدهما هذا البيت :

فَطَوَى الْيَلَى شَبَحَ الرَّجَا لَ مَا طَوَى صَفْحَاتِهَا

وكانه بيت طرأ على ذهن شوقى ، فسجله ، وإن لم يكن متصلاً بالمنظر الذى هو فيه ، ولا بالفصل كله ، وكأنه كان يحضر الآيات قبل أن يحضر لها الحوار والموضوع ! . وتعقب ذلك قطعة كبيرة موجودة في المنظر بكاملها . وتسمى المسودة بقطعة من الرجز ، وهى في المنظر تأتى قبل القطعة السابقة لها ، وعلى الهامش بيتان لم يردا في المنظر .

وأظن في ذلك ما يتيح لنا عن بينة أن نحكم على شوقى في صناعته المسرحية بأنه كان يصنعها قطعاً ، وكان طبعاً يفكر في أنها حوار ، ولكن هذا التفكير كان ثانوياً ، فهو يفكر أولاً في القطعة المنظومة ، ثم يجربها على السنة المتحاورين . ولا شك في أن هذا أضعف بناءه المسرحى ، لأنه عنى بالشعر أكثر مما عنى بالحوار والمسرح ، فاختلَّ التوازن في أحوال كثيرة .

ودعاه هذا الموقف أن يكون تنقيحه في مسودات المسرحيات أكثر جدّاً من تنقيحه في مسودات القصائد ، لأن القصائد لا تحتاج أكثر من نظم الخواطر ، أما في المسرح أو في المسرحية فلا بد من ملاحظة المتحاورين

وضرورات الحوار في المنظر الخاص ، ولذلك كان يحذف قطعاً برمتها ، أو يعدلها كما رأينا في المسودة الثالثة .

وليس هذا فحسب ، فقد كان يستخدم السرعة التي عرفناها له في نظم شعره الغنائي ، وكانت هذه السرعة تجور عليه ، سواء في خروجه من قطعة إلى أخرى قبل أن يستوفيها ، أو في كثرة شطّبه وتقيحاته .

ونحن نستطيع أن نلاحظ السرعة الشديدة في المسودة الثانية فهو يخرج من القطعة الأولى قبل أن يستكملها ويدخل في الثانية ويضرب منها على بيت ، ثم يضرب على بقية من آخر ، ويكتب بقلم الخبر ، ويفرغ منه فيكتب بقلم أحمر ، ويخط شطراً ناقصاً فيما كتبه بالقلم الأحمر ، إذ يكتب (ثم ظنوا كيف بي الظنون) وإنما هو (ثم ظنوا كيف شتم بي الظنون) . وفي المسودة الثالثة في أثناء القطعة الوسطى الطويلة ، وهي من وزن المتقارب ، نجده يضع في أول بيت لفظة « قد » ، وهي لا تتفق مع المتقارب إلا إن حركت . و ضرب على أول بيت وعلى آخر لم يتمه .

وكل ذلك يدل في وضوح على سرعة شوقي في نظم الشعر وأن فكره كان أسرع من يده ، فبديته كانت مطوعة سيالة ، وكأن خواطره أمطار تفيض من كل صوب . وإذا رجعنا إلى المسودة (رقم ٢) وردّنا النظر فيها وجدناه يصلح هذا البيت :

ومن أنا حتى أضمّ القلوب وأصرف شكلا على شكله

فيجعل بدلا من « وأصرف » كلمة « وأعطف » وبذلك يستقيم نسج البيت . وقد وضع تحت قوله على لسان ليلي :

فُضِخْتُ به في شباب الحجاز وفي حزن نجد وفي سهله

هذا الشطر (وصيرني نجد من شغلّه) ولم يضرب على الشطر الثاني المقابل له في البيت ، بل وضعهما متجاورين ، واختار حين نشر المسرحية الصيغة الأولى . ونغضى إلى القطعة الثانية ، فنجد قد كتب هذا البيت :

هو ذا قيسٌ مع الوالى أتى يبطأ الحىَّ وأنتم تنظرون
وكلمة «تنظرون» كتبت بالقلم الأحمر بعيدة عن كلمة « وأنتم »
وسبها (صا) وكأنه كان سيكتب كلمة « صابرون » ولم تعجبه ، فوقف
عليه ، ومضى فنظم بيتاً ثم ضرب عليه ، ونظم آخر وأصلح فيه ، ثم ثالثاً وضرب
عليه ، ثم رابعاً ، ثم جاءه القلم الأحمر ، أو أخذ يكتب ، فرجع إلى (صا)
فأبى وضرب عليها وكتب « تنظرون » . ومضى يقول على لسان منازل :

إن قيساً لأخ لي ولكم وابن عم أفمنه تبرون
ورأى بناء الشطر الأول ضعيفاً فضرب عليه ، وجعله (إن قيساً هو للحى
أخ) فاستقام الشطر ، واستقامت صياغة شوق القوية التى تشبه العمد والأساطين ،
ومضى إلى آخر القطعة فنجد هذا البيت :

إن قيساً كامل في عقله أعلمتم أنتم فيه الجنون
ولا يعجب شوق الشطر الثانى فيصلحه هكذا (أو أنستم على قيس الجنون)
وهناك اندمجت صياغة الشطرين وتداخل البناءان وتراصباً وتناسقاً محكماً .
وفى المامش كتب هذا البيت على لسان ليلي :

وليس الممات سوى وصله وليس الحياة سوى هجره
ثم غير طرفى الشطرين بالتبادل فنقل كلمة « هجره » مكان « وصله »
ولم يرد إلى الخلاف الواضح فى المعنى ، وإنما هو عامل السرعة ، فالبيت من
قطعة لامية لا رائية ، فلسرعته وضع كلمة « هجره » مكان كلمة « وصله »
ثم أصلح خطأه . وكتب هذا الشطر (أسمع يا شيخ ما تقول) ثم ضرب عليه
وكتب على لسان المهدي أبى ليلي :

أأظلم ليلي ؟ معاذ الحنان أنا الشيخ يحزنو على طفله
ولم يعجبه الشطر الثانى فضرب عليه وكتب مكانه (متى جار شيخ على

طفله) . وقال أيضاً مستمراً على لسان المهدي يخاطب فتاته :

لَكَ الْأَمْرُ يَا لَيْلٍ مَا تَحْكُمِينَ خُذِي فِي الْخَطَابِ وَفِي فَصْلِهِ

ولم يعجبه سياق الشطر الأول فأبدله (هو الحكم يا ليل ما تحكمين) . وكل هذه التصحيحات والتنقيحات تدل في وضوح على سرعة شوقي في نظم شعره ، وأنه كان لا يميلُ التبديل والتعديل في شطوره وأبياته ، حتى يُحْكَمَ أساليبه إحكاماً دقيقاً .

وفي المسودة الثالثة نجد مجموعة أخرى من التعديلات والتنقيحات ، وهي تبدأ بأربعة أبيات ليس فيها تصحيحات ، ولكن الشاعر كما قدمنا حذفها من الفصل ووضع مكانها غيرها . ونلاحظ في البيت التالي لها :

مَنَازِلُ اخْدَعْ وَغُشَّ غَيْرِي قَدْ جَازَ إِلَّا عَلَى كِذْبُكَ

أن كلمة «وغش غيري» جاءت أعلى السطر ، وكأن شوقي لم ينظمها مباشرة مع أول السطر ، فقد استعصى عليه إكماله ، فتركه إلى السطر الثاني ، ثم رجع إليه فوجد البياض الذي تركه للكلمة غير كاف ، فصعد بها إلى أعلى كما يرى الناظر في المسودة . ونمضي فنجد أنه يكتب هذا السطر (أراك انخدعت به يا فتى) . ثم يكتب هذا البيت على لسان زياد في منازل بعد خطبته ضد قيس :

فَلَمْ يَبْغِ إِلَّا خَدَاعَ الْجَمُوعِ يَثِيرُ الظَّنَّ وَيُلْقِي الرَّيْبَ

ويعود شوقي إلى السطر الذي كتبه وتركه ، فيضرب على كلمة «أراك» فيه ويكتب (رويدك لا تنخدع بالخطيب) ويترك بقية السطر في المسودة دون ضرب ، ثم يحاول أن يضع السطر الثاني المقابل للسطر الأول فيجد مكانه قد ملئ بشطر البيت التالي فيكتبه على الهامش في اليسار ، ويبدأه بكلمة فلا ، ثم يضرب عليها ويجعله (ولا تأخذ الأمر دون السبب) . وما زال يوازن بين صيغتي السطر الأول ، وهما : (أراك انخدعت به يا فتى) و (رويدك لا تنخدع

يطلب حتى إذا نشر المسرحية انتهت صيغة البيت على هذا النحو :

وَمَوْلَاكَ لَا تَنْخَدِعْ يَا فَتَى وَلَا تَأْخُذَ الْأَمْرَ دُونَ السَّبَبِ

وخطر في البيت التالى فلم تعجبه صيغة الشطر الأخير فأبدلها ، وجعلها
وَصَلَبَ الظُّنُونُ وَخَلَقَ الرَّيْبُ . ومضى فكتب هذا البيت على لسان صوت
يجمع عن منازل :

أليس المحامى عن سُنَّةٍ معظمة من قديم الحَقَبِ

وضع فوق كلمة « معظمة » كلمة « لآبائنا » ولا يضرب عليها ، دلالة
على أنه لم يختَر إحداها وأنه تردد أيتهما يضرب عليها ، وقد غير الشطر الأول
حين نشر المسرحية ، فجعله (منازل دافع عن سُنَّةٍ) . وكتب هذا البيت
بعد تصحيحات مختلفة :

وَأَنْتَ كَذَاكَ فَتَى سَازِجٍ تَرُوحُ بِهِ وَتَجِيءُ الْخَطْبِ

فوق الشطر الثانى كلمة « تصدق » ثم بياض ثم القافية « خطب » . وكان
شوقى كان يكتب القافية أحياناً قبل أن يفكر فى الشطر أو فى البيت ، وقد
لاما قديماً أبا تمام وغيره على ذلك ، ولكن على كل حال يبدو أن شوقى لم يكن
يصنع هذا كثيراً ، ونمضى فنقرأ هذا البيت :

يريد ليحظى بليلى ، نعم إذن قد تجننى إذن قد كذب

والشطر الثانى إنما جاء بعد محاولات ، فقبل انتهائه إلى صيغته كان قد كتب
في آخره « ذو أرب » وفى أوله « إذن » ولم يستقم له الشطر ، فغيره وجعله (إذن قد
تجننى إذن قد كذب) . والشطر الأول انتهى فى المسرحية حين نشرت هكذا
(إذن كان يخطب ليلى ، نعم) . ونستمر فنجد هذا البيت :

سَلُوهُ أَلَمْ يَكْ يَغْشَى النَّدَى وَيَطْلُبُ لَيْلَى أَشَدَّ الطَّلَبِ

وكان حاول أن يغيّر كلمة « أشد » بكلمة « أذل » ثم رجع إليها . وأخيراً نجد هذا البيت :

منازلُ قل لهمُ كم ضرعتَ لليلى وكم أعرضتُ لم تُجِبْ

والشطر الأول كان في الأصل (منازل بالله قل كم ضرعت) وفكر أن يغير كلمة « كم » بكلمة « هل » . ثم انتهى إلى صيغة البيت على النحو السابق . وكل ذلك ليدعم أبنية شعره وقيمها كالأطواد الثابتة .

وأكبر الظن أنه قد اتضح الآن إلى أى حد كان شوقى يُصلح في شعره وينقح في قصائده ومقطوعاته ، حتى يحقق لنفسه ما كان يبتغيه من كمال فنى . وواضح أن التصليح والتنقيح زاد وتضخم في المسرحيات بحكم ضرورات الحوار وما يتسع له من حديث وكلام .

٣

نبار قديم

كل من يقرأ شوقى يحس الصلة القوية بينه وبين البارودى ، ثم بينه وبين شعراء العرب ، وقد أشاد في مقدمته للطبعة الأولى من شوقياته بطائفة كبيرة منهم ، مثل أبى فراس وأبى العلاء وأبى العتاهية والعباس بن الأحنف والبهاء زهير ، ووقف خاشعاً أمام المتنبي وشعره . ولم يذكر أباً نواس وأباً تمام والبحتري وابن الرومى ، وأثرهم جميعاً في شعره قوى واضح ، وقد سمي داره في المطرية بكرمة ابن هانى تشبهاً بأبى نواس ، وما قصيدته (حَفَّ كَأَسَاسِهَا الْحَبَسَبُ) إلا نفثة من نفثاته فيه . وفي شوقياته قصائد مختلفة عارض بها أباً تمام . أما البحتري فكان يعشق موسيقاه واتخذة في كثير من شعره « لبرة البوصلة » التى توجّهه يميناً وشمالاً ، وهو يضرب على قيثارته وخاصة حين يصف مواكب

الحديوى^(١)، وحين يقف على رسوم القصور والأطلال ، وهو نفسه يعلن ذلك في مقدمته لقصيدته السينية التي وصف فيها قصر الحمراء بغرناطة ، وبكى الحصار الأندلسية ، يقول :

« وكان البحرى، رحمه الله، رفيق في هذا الترحال ، وسميرى في الرّحال ،
والأحوال تصلح على الرجال ، كل رجل لخال ، فإنه أبلغ من حلتى الأثر ،
وحياً الحَجَر ، ونشر الخبر ، وحشر العيبر ، ومن قام في مآثم على الدول الكُبر ،
والملك البهايل الغرور . وتكفّل لكسرى بليوانه ، حتى زال عن الأرض إلى
ديوانه . وسينيته المشهورة في وصفه ، ليست دونه وهو تحت كسرى في رَصّه
ورصفه ، وهى تريك حُسْن قيام الشعر على الآثار ، وكيف تتجدد الديار في
ميوته بعد الاندثار . . . وهذه السينية هى التى يقول في مطلعها :

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يَدْنُسُ نَفْسِي وَتَرَفَعْتُ عَنْ نَدَى كُلِّ جَبَنِسٍ
والتى اتفقوا على أن البديع الفرْدَ من أبياتها قوله :

ولمنايا موائِلُ وأنوشرُ وإن يُزجى الجيوش تحت الدَّرَفَسِ^(٢)
فكنتُ كلما وقفت بحجر ، أو أطفقت بأثر ، تمثلت بأبياتها ، واسترحت
من موائِل العبر إلى آياتها ، وأنشدت فيما بينى وبين نفسى :

وعظ البحرى إيوان كسرى وشفتنى القصور من عبد شمس
ثم جعلتُ أروض القول على هذا الروى ، وأعالجه على هذا الوزن ، حتى
ظلمت هذه القافية المهلهلة ، وأتممت هذه الكلمة الرِيْضَة .

وهذه الإشارة ببلاغة البحرى ليست مجرد لعب بالألفاظ ، فالبحرى
يقع من شعر شوقى لا فى هذه السينية وحدها بل فى قصائده كلها موقع
مفاتيح « البيان » من يضرب عليها ، فهو موسيقار اللغة العربية فى أزهى
عصورها أى العصر العباسى ، فبديهي أن يعكف عليه موسيقارنا الجليل ،

(١) شوقى لشكيب أرسلان ص ١٤٠ . (٢) يزجى : يدفع. الدرفس : الراية الكبيرة.

وأن يستمد من سموه الموسيقى ومن نغماته وألحانه وأنصاف نغمات وألحانه، وطريقته في الخفة بالصوت والشدة والارتفاع به والانخفاض والتحليل فيه والتركيب ، حتى تستوى له موسيقاه بألفاظها وحركاتها ورنينها وتموجاتها .

وكان شوقي موكّلاً بشعراء العربية الممتازين في موسيقاهم جميعاً ، فهو يتعقبهم ، يريد أن يشبع أذنه من أصواتهم وما استخرجوه من ألحان واعتصروه من أنغام ، فيوماً مع البحترى ، ويوماً مع ابن الرومي ويوماً مع مهيار أو الشريف الرضي . ويخيل إلى الإنسان أنه لم يبق لحن أو لم تبق قصيدة في العربية إلا وشدّ رحاله ليستمع إليها . ولا يكتفى بذلك غالباً ، بل ما يزال يشحذ خياله وقيثارته ليعارض هذا اللحن أو تلك القصيدة . ومن أجل ذلك كثرت المعارضات في شوقياته ، فتارة يعارض ابن زيدن في نونيته ، وتارة يعارض البوصيري في بردته ، وتارة يعارض الحصري في داليته . ويقف كثير من المعاصرين عند هذه المعارضات ، ويحاولون أن يتبينوا سرقات شوقي ، وما أخذ لفظه من أبيات الأصل أو معناه ، وما نجح فيه وما أخفق . وفي رأينا أن هذه أحكام جزئية لا تغطّي النقد ولا الذوق شيئاً ، فهم يحكمون في غير حكومة ، ويخاصمون في غير خصومة ، فقد سلكم لهم الشاعر سلاحه ، واعترف أنه يعارض ، وأنه ينقل ويقلد ، وكان أولى أن يقفوا عند ابتكاراته ، وعند المقاطع الجديدة التي يدخلها في معارضاته ، حتى يسبق ويجلّي على أقرانه . وإن من يقرن نونية ابن زيدون في ولادة إلى نونية شوقي :

يا نائحَ الطَّلحِ أشباهُ عوادينا نَشَجَى لواديك أم نَأْسَى لوادينا

يستطيع أن يلاحظ أن نونية ابن زيدون كلها لوعة وحرقة وشكوى من البين والأعداء والزمن معاتباً ولأدّة في تضاعيف ذلك وأثنائه . أما شوقي فاستلهم قصيدته بمنجاة طائر حزين يرسل شجّوه بوادى الطَّلح في ضاحية إشبيلية ، وكأنه يعبر عن حزنه ولوعته . واسترسل في مناجاته ، ثم عطف على أحزانه وفراقه لوطنه ، ونظر إلى رسوم الحضارة العربية في الأندلس ، ثم تذكر بلده

ولاعبه فيه ، وخاطب البرق واستهواه التحية إلى منازلہ بالنيل ، وتحسّس رائحة
وطنه في الريح والنسيم وتخيلهما كقميص يوسف الذي ألقى على وجه يعقوب ،
فارتدَّ إليه بصره حين وجد فيه ريح ابنه ، ووقف يعبر عن حنينه وشوقه لوطنه ،
وكانما اكتحلت عيناه ، حين جرى على لسانه ، بنوره ، فذهب يشيد بأجداده ،
ويتغنى بأهرامه ، وبأرض أبوته وميلاده .

وقد يكون شوقي بعدد في معارضة ابن زيدون عن الأصل ، ولكن لرجع
إلى سينية البحري التي يقول فيها « كنت كلما وقفت بمجر ، أو أظفت بأثر ،
تمتلت بأبياتها » فإنه حقاً نقل عنها واحتذى على مثال أبياتها ، ولكنه انفرد
مع ذلك بشخصيته وحنينه فيها إلى وطنه وأيضاً في استرساله فيها وحديثه
عن آثار بلاده، إذ يقول في الأهرام وأبي الهول :

وكان الأهرام ميزانُ فرعون يومٍ على الجبابر نخس
أو قناطيرُهُ تأنقُ فيها ألفُ جابٍ وألفُ صاحبٍ مكس^(١)
ووعّةٌ في الضحى ملاعبُ جنٍ حين يغشى الدجى حماها ويغشى
ورمينُ الرمالِ أقطسُ إلا أنه صنّعُ جنّةٍ غيرِ فطس
تتجلّى حقيقةُ الناسِ فيه سبعُ الخلقِ في أساريرِ إنسي
لعبُ الدهرُ في ثراه صبيّاً والليالي كواعبا غيرِ عنس^(٢)
وكبتُ صبيدُ المقاديرِ عينه لنقدٍ ومخلّبينه لفرس^(٣)
فأصابته به الممالكُ كسرى وهرقلاً والعبرى الفرنسي

وتحولت القصيدة إلى ملحمة يتحدث فيها عن الدول تدول والسعود تتحول
تحسواً ، ثم يفيض في الحديث عن الأندلس العربية وقرطبة ودرة تاجها الكبيرة :
عبد الرحمن الناصر ، وجيوشه وخطيبه منذر بن سعيد ، وما شاد العرب هناك من

(١) جاب : جامع الخراج . مكس : ضريبة (٢) عنس : جمع عانس . (٣) فرس : افتراس .

علم وعمائر ، ثم خرج إلى وصف قصر الحمراء بغرناطة وصفاً هو آية في الروعة والجمال ، يقول فيه متحدثاً عن أطلالها وعن ماضيها في عهد بني الأحمر ملوكها ، وما آلت إليه من بلى بعد عمران :

مشّت الحادثاتُ في غُرَفِ الحـمـة	راء مشى النعى في دار عُرْس
هتكتُ عِزَّةَ الحجابِ وفُضِّتْ	سُدَّةَ البابِ من سَمِيرٍ وَأُنْسٍ
عرصاتُ تَخَلَّتِ الخيلُ عنها	واستراحتْ من احترايسٍ وَعَسْ
ومغانٍ على اللباليِ وِضَاءِ	لم تجذُّ للعشى تَكَرَّارَ مَسٍّ
لا ترى غيرَ وافدين على التـا	ريخ ساعين في خشوعٍ وَنَكْسٍ
نَقَلُوا الطَّرْفَ في نِصَاةِ آسٍ	من نقوشٍ وفي عَصَاةِ وَرْسٍ ^(١)
وقبابٍ من لازوردٍ وتَبِيرِ	كالرُّبِيِّ الشَّمِّ بين ظلٍّ وَشَمْسٍ
وخطوطٍ ^(٢) تَكَفَّلَتْ للمعاني	ولألفاظها بأزَيْنِ لَبْسٍ
وترى مجلسَ ^(٣) السَّبَاعِ خِلاءِ	مقفرَ القاعِ من ظباءٍ وَخُنْسٍ
لا الثَّرِيَّا ^(٤) ولا جوارى الثريا	يتنزَّلْنَ فيه أَقْمَارَ إِنْسٍ
مرمرٌ قامتِ الأسودُ عليه	كَلَّةَ الظُّفْرِ لَيِّنَاتِ المَجْسِّ
تنثر الماءَ في الحياضِ جُمَاناً	يتنزَّى على ترائبٍ مُلْسٍ
آخرَ العهدِ بالجزيرةِ كانتُ	بعد عَرَكٍ من الزمانِ وَضَرْسٍ
فتراما تقول : رايةُ جَيْشٍ	بادَ بالأَمْسِ بين أَمْسٍ وَحَسٍّ ^(٥)

أليس من الظلم لمثل هذا الشاعر أن تقاس معارضاته للشعراء بأنه لم يلحق

(١) الآس: زهر أبيض. الورس: زهر أحمر.

(٢) يريد بالخطوط الأبيات المكتوبة في السقوف وعلى الحوائط.

(٣) مجلس السباع: غرفة في القصر بها حوض تحيط به تماثيل سبعة من السباع، تنج الماء

من أفواهها. (٤) يريد بالثرية سيّدة القصر في عصر بني الأحمر. (٥) الحس: القتل.

هم في بيت كذا ، وأنه قصر في بيت كذا ، ولا يُنظر إلى تحليقاته وابتكاراته ،
مراكر تفوقه ، وكأنه السهم المصمى دائماً لأقرانه ، ولنترك آيياته في الأهرام
وفي المول وننظر في هذه الأبيات الخاصة بالحمرء ، فقد استطاع أن ينقلها
تحت أبصارنا ، وأن يجسمها حسياً ومعنوياً ، في صورتها وفي تاريخها ، تجسماً
قوياً بارزاً . ولم يلبث خياله ، على عادته ، أن تألق ، فإذا به يفاجئنا بتصوره
قصر كأنه راية الجيش العربي المهزم ، خلفها بالأمس القريب بين أسراه
وتلاه .

وشوق دائماً ينزع هذا المتزع في معارضاته للشعراء ، فهو يقلد أعمالهم
الكبرى ، يريد أن يظهر مقدرته وتفوقه ، إذ يتلقى عنهم ، ويتفاعل معهم ،
ثم يوزم ويخلفهم وراءه . وإذا كان هناك من ظلوا يدعون عجزه وقصوره في
حقاق بهم من مثل الشيخ أحمد الإسكندري إذ يقول : « والحق أن المباراة
لي عقدها بين نفسه والفحول من الشعراء قد انجلت عن أن السابق في الزمن
ما زال سابقاً في الشعر » ^(١) فإن هناك من آمنوا بتجليته وتبريزه دائماً من مثل
خليل مطران الذي يقول : « إنه يكلف أحياناً بمعارضة المتقدمين ، ولا يندر
عليه أن يزيهم ، لا يجهد فكره ، ولا يكده ، في معنى أو مبنى . فأما المعنى
فيجيشه على مرامه أو على أبعد من مرامه ، ولا ينضب عنده ، لأنه يستخلصه
من عقل فوار الذكاء ومعارف جامعة إلى أفانين الآداب في لغات الإفرنج
وعرب فلسفة الحقوق وحقائق التاريخ وغرائب السير التي يحفظ منها غير يسير ،
في مشاركات علمية ، وتنبيهات فنية ، استفادها من مطالعته في صنوف الكتب ،
وحفظها من ملحوظاته ومسموعاته في جولاته بين بلاد الشرق والغرب . وأما
التي فله فيه أذواق متعددة بتعدد مقامات القول ، ترى فيه من نَسَجَ البحرى
من صياغة أبي تمام ، ومن وثبات المتنبي ، ومن مفاجآت الشريف الرضى ،
من مسلسلات مهيأ . وفي المجموع نجد صفة عامة للنظم ، وهي أنه من
علم شوق ، ذلك شعر العبقرية والتفوق » ^(٢) .

فعارضات شوقى لم تَجُنْ عليه، ولم تَرْمِه بعيداً عن إحراز قَصَب السبق، بل على العكس كان يذهب صُعداً فيها، وقلما أَسَفٌ أو أَكْدَى . وهى فى الواقع ليست أكثر من نقط ارتكاز تدلنا على أن الشاعر عُنَى عناية شديدة بدرس الشعر وعبونه التى سبقته . وهو درس انتهى به إلى فهم أسرار الصنعة ومعرفة أصولها معرفة جعلت النصر حليفه فى أكثر مبارياته إن لم يكن فيها جميعاً ، فقد تلقن أصول الصياغة العربية فى الشعر ، ولم تعد هناك كلمة شاعرية أو لفظة موسيقية لم يعرفها شوقى ، فقد أحاط علماً بكل القوالب الصوتية .

ومعنى ذلك كله أن من يدرسون التيار القديم عند شوقى ينبغى أن لا يقصروه على معارضاته ، فذلك تقليد كان يعلنه ولم يكن يخفيه ، وإنما ينبغى أن يوسَّعه بحيث يضم شعره جميعه ، ففيه كله آثار هذا التيار ، تجرى فيه مياهه فوارة ، بل تجرى فيه ألحانه وأنغامه . وما شوقى فى قوالبه وصياغاته إلا ضارب ماهر يضرب على القيثارة العربية، فيعتمر منها خير أصواتها وتموجاتها واهتزازاتها . وإذا كنا قد لاحظنا تفوقه فى معارضاته ولاحظ ذلك خليل مطران فإن مصطفى صادق الرافعى لاحظ أيضاً تفوقه فى بعض المعانى التى قلَّد فيها جماعة ممتازة من الشعراء السابقين، يقول : « من معانى شوقى السائرة :

لك نُضْحى وما عليك جدالى آفةُ النصيحِ أن يكون جدالا

وكرره فى قصيدة أخرى ، فقال :

آفةُ النصيحِ أن يكون جدالا وأذىُ النصيحِ أن يكون جهارا

والبيتان من شعر صباه ، وهما من قول ابن الرومى :

وفى النصيحِ خيرٌ من نصيحِ موادعٍ ولا خيرَ فيه من نصيحِ مؤائبٍ

فصحَّح شوقى المعنى ، وأبدل المؤاتبة بالجدال ، وذلك هو الذى عجز

عنه ابن الرومى . ومن إبداعه فى قصيدته « صدى الحرب » يصف هزيمة

اليونان :

يَكَادُونَ مِنْ دُغْرِ تَفَرُّ دِيَارِهِمْ وَتَنْجُو الرِّوَاسِي لَوْ حَوَاهُنَّ مَشْعَبُ^(١)
يَكَادُ الثَّرَى مِنْ تَحْتِهِمْ يَلْجُ الثَّرَى وَيَقْضِمُ بَعْضُ الْأَرْضِ بَعْضًا وَيَقْضِبُ^(٢)

وهذا خيال بديع في الغاية ، جعل هزيمتهم كأنها ليست من هول الترك ، بل من هول القيامة ، وهو مع ذلك مولد من قول أبي تمام في وصف كرم ممدوحه أبي دُلَف :

تَكَادُ مَغَانِيهِ تَهْشُ عِرَاصُهَا فَتَرْكَبُ مِنْ شَوْقٍ إِلَى كُلِّ رَاكِبٍ

فحس شاعرنا على ذلك ، وإذا كادت الدار تركب إلى الراكب إليها من فرحها ، فهي تكاد تفر من المهزم من ذعرها ، ولكن شوقي بنى فأحكم ، وسأ على أبي تمام بالزيادة التي جاء بها في البيت الثاني . ومن أحسن شعره في الغزل : حَوَّتِ الْجَمَالَ فَلَوْ ذَهَبَتْ تَزِيدُهَا فِي الْوَهْمِ حُسْنًا مَا اسْتَطَعَتْ مَزِيدًا

وهو من قول القائل :

ذَاتَ حُسْنٍ لَوْ اسْتَزَادَتْ مِنَ الْحُسْنِ إِلَيْهَا لَمَا أَصَابَتْ مَزِيدًا

غير أن شوقي قال : « لو ذهب تزيدها في الوهم » ، والشاعر قال : « لو استزادت » هي ، فلو خلا بيت شوقي من كلمة « في الوهم » لما كان شيئاً ، ولكن هذه الكلمة حققت فيه المعنى الذي تقوم عليه كل فلسفة الجمال ، فإن جمال الحبيب ليس شيئاً إلا المعاني التي هي في وهم محبه ، فالزيادة تكون من الوهم ، وهو بطبيعته لا ينتهي ، فإذا لم تبق فيه زيادة في الحسن فما بعد ذلك حسن . . . وما يتم ذلك البيت قول شوقي في قصيدة النفس :

يَا دُمِيَّةَ لَا يُسْتَزَادُ جَمَالُهَا زَيْدِيهِ حُسْنُ الْمُحْسَنِ الْمُتَبَرِّعِ

وهذا المعنى يقع من نفسى موقعاً ، وله من إعجابي محل ، فهذه الزيادة

(٢) يقضم : يأكل ، يقضب : يقطع

(١) المشعب : الطريق

التي فيه كزيادة العمر لو أمكنت ، وهي في موضعها كما ينقطع الحظ ثم يتصل ،
وكما يستحيل الأمل ثم يتفق ويسهل . وقد علمت مأخذ الشطر الأول ، أما
الثاني فهو من قول ابن الرومي :

يا حسن الوجه لقد شئتُهُ فاضمُّمُ إلى حسنك إحسانا

وفي القصيدة التي رثى بها (ثروت) ، وهي من أحسن شعره ، تجد
من أبياتها هذا البيت النادر :

وقد يموت كثيرٌ لا تُحِسُّهُمُ كأنهم من هوان الخطبِ ما وُجِدُوا

وشوقي يعارض بهذه القصيدة أبا خالد بن محمد المهلبى في داليته التي
رثى بها المتوكل ، وكان المهلبى حاضراً قتله هو والبحترى ، فرتاه كل منهما
بقصيدة قالوا إنها من أجود ما قيل في معناها ، وبيت شوقي مأخوذ من قول المهلبى :

إننا فقدناك حتى لا اصطبارَ لنا وماتَ قبلك أقوامٌ فما فُقدُوا

أى لم يحسّ موتهم أحد ، ولكن البيت غير مستقيم ، لأن الذى يموت
فلا يفقد هو الخالد الذي كأنه لم يمت ، فاستخرج شوقي المعنى الصحيح ،
وجعل العدم الذى هو آخر الوجود فى الناس أول الوجود ووسطه وآخره فى هؤلاء
الذين هانوا على الحياة ، فوجدوا وماتوا ، كأنهم ماتوا وما وجدوا (١) .

ولإنما نقلنا هذا الفصل من كلام مصطفى صادق الرافعى لندل على أن
تقليد شوقي لم يكن يعنى التخلف ، وإنما كان يعنى التفوق ، فما يزال يحرّر
فى المعنى ويولد فى الفكرة حتى يستخرج الدرة اليتيمة . فتقليد شوقي ليس
معناه العفن ، وإنما معناه القدرة على الخلق والإبداع ، فما يزال بالمعنى
أو بالفكرة حتى يحوّلها إلى ملكه ، وحتى يضرب عليها طابعه ، وما يزال يتخذ
من صياغة الشعراء صياغة جديدة له ، منهم ، وليست ملكهم ، وإنما هى
له ومن صنعه . لا يجور بها على القوالب والأصول والأوضاع القديمة ، ومع

ذلك فهو صاحبها ، وهى ذات كيان حى ، أو هى ذات عالم مستقل بشوق ولحانه وما يشدو من أنغامه .

وهذا هو التقليد الحى ، فهو ليس تحجراً ولا جموداً وتعفنًا ، وإنما هو تغلغل وتعمق فى التقاليد الفنية الموروثة ، حتى لا يضرب الشاعر فى متاهات هجن ، وحتى لا يضل طريق الشعراء النوايغ الذى سلكوه أمامه فى لغته ، فيجرب فى نفس الدروب على هدى سابقه ، ثم يحاول أن يتدع المثل النادر ، بعد أن يكون قد تعرف تعرفاً تاماً كاملاً على كل ما صاغه أسلافه ، إذ رآه رؤية صحيحة ، فى أعظم ما يكون من النور والضياء .

وقديماً قالوا إن البحرى يجرى على عمود الشعر العربى ، يقصدون أن لهذا الشعر هيئة خاصة فى تراكيبه وصياغاته ، وأن البحرى قد ارتسمت هذه الهيئة فى ذهنه ، وصدر عنها فى شعره ، كما يقصدون فى الوقت نفسه أن موسيقاه صافية ليس فيها عقد الثقافة والفلسفة التى عاصرتة . ونستطيع على هذا القياس مع شئ من الفارق أن نقول إن شوقى يجرى على عمود الشعر العربى ، فقد أوتى من علمه بصياغاته وتآليفه ما لم يؤته شاعر منذ البحرى .

والطريف أنه التزم هذا العمود مع أنه جدد كثيراً فى معانى الشعر ، بل أدخل موضوعات جديدة ، ولكنه استطاع أن يقابل بين العاملين وأن يؤلف بينهما تأليف شاعر صناع ، يعرف كيف يحكم أصواته ، وكيف يضبطذبذباتها وتموجاتها ضبطاً دقيقاً ، فإذا الجديد لا يجور على الصياغة ، بل يندمج فيها ، حتى يصبح من الصعب تمييزه .

على كل حال شوقى هو بحرئى شعرنا الحديث ، ولكن ينبغى أن لا نفهم من ذلك أنه أكبر شاعر عربى يرتبط به ، فإن الأواصر بينه وبين المتنبى أقوى وثاقاً وأشد التحاماً . وهذا بَيِّنٌ فى مقدمته لشوقياته ، التى أشاد فيها بالمتنبى إشادة رائعة . حقاً إنه أشاد أيضاً بأبى العلاء ، ولكن أثره فى شوقياته غير بارز ، وربما كان مرجع ذلك تباین نفسية الشاعرين ، فقد كان أبو العلاء متشائماً تشاؤماً شديداً ، ولم يعرف شوقى التشاؤم فى حياته إلا فترة قليلة فى الأندلس ،

على أنها لم تلمس نفسه لمساً قوياً . وكان أبو العلاء ساخطاً على الحياة والسياسة والسياسيين ، كما كان ساخطاً على علماء الدين ، وكل ذلك كان بعيداً عن أن يمسَّ شوقاً أو يؤثر فيه ، فقد كانت حياته تجرى من منحدرات بعيدة عن مثل هذا السخط وما يُطوى فيه من آراء فلسفية .

من أجل ذلك انحرف شوقى عن طريق أبى العلاء ، ولم يتأثر بفلسفته ولا بتأملاته الحزينة فى الكون والحياة ولا بآرائه المظلمة فى المجتمع والناس ، فكل ذلك كان خارجاً عن دائرة نفسه ودائرة بيئته ، وليس فى شعره منه إلا مَسَّ رفيق من بعيد ، وإلا بعض صياغات قليلة كأن يقول أبو العلاء :

للمليك المذكراتُ عبيدٌ وكذلك المونثاتُ إماءُ

فينسج شوقى على منواله ، ويقول :

لعلاك المذكراتُ عبيدٌ خضعُ والمونثاتُ إماءُ

أما المتنبي فهو القطب الذى كان يدور حوله شعره ، والذى كان يرنو إليه فى صناعته صباح مساء ، فيخطف بصره سناه ، ويقيده به ، ويشده بأسباب متينة . ولا حظ ذلك كلُّ من كتبوا عن شوقى وقارنوا بينه وبين الشعراء السابقين ، وإنما دفعهم إلى ذلك كثرة حكمه التى يصفىها فى قصائده صفوفاً متلاحقة مقلداً فى ذلك للمتنبي ، ومحتذياً بأمثلته ، وإنه ليقول :

والشعرُ ما لم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمةً فهو تقطيعٌ وأوزانُ

ويلاحظ شكيب أرسلان بجانب هذا الضرب من التقليد للمتنبي ضرباً آخر هو تشبهه به فى تعقيد كلامه^(١) ، وهى ملاحظة صحيحة ، لأن أسلوب شوقى قد يغمض بسبب ارتباك الصياغة واضطراب الضمائر فيها ، أو بسبب خفاء الصورة والاستعارة والكناية . ومردُّ ذلك ازدحامُ أبياته أحياناً بالمعانى .

(١) شوقى لشكيب أرسلان ص ٨٩

وفي رأينا أن المشابهة بين الشاعرين أعمق من ذلك، فقد اتخذ شوقي المتنبي مثله الأعلى، وجاراه، فطلب أميراً يمدحه، حتى يكون له كما كان سيف الدولة الممتبي، وكان المتنبي هو الذي جرّه إلى شعر المديح بخطامه، فأدخله في ميادينه، واستمرَّ يُخجّل فيها، لا يستطيع خلاصاً ولا انفكاكاً.

وليس هذا فحسب، فقد رأى الشعراء والناس يجمعون على أنه صاحب المعجزات في الشعر، فحاول أن يفهم هذه المعجزات، وأن يعرف طراز بنائها، حتى يضرب شعره أو يشيده على مثاله، ونظر فوجده يقسم كثيراً من قصائده إلى مقاطع، يقف فيها لينثر حكمه وأفكاره، ومواعظه، ونقده للمجتمع، فقلده في ذلك كله.

شوق لإذن يصوغ قصائده على طراز صياغة المتنبي، فالشكل العام لبناء قصائده بما فيها من حِكَمٍ ومثالية أخلاقية وُضِعَ وضعاً على أصول الرسم الهندسي الذي خططه المتنبي للقصيدة العربية. والتشابه بين الشاعرين أعمق من الارتباط بالحكم، بل هو ارتباط في البناء كله، بل هو ارتباط أيضاً في النفسية. فقد عاش شوقي بصورة غيره، ولم يكن من الضروري أن يؤمن بما يصوره، وخاصة حين كان يعيش في القصر خاضعاً لصاحبه في كل ما يأتي ويدع، وكذلك كان المتنبي فإنه مدح كافوراً وغير كافور وهو لا يؤمن به وذكركثيراً من الأفكار في شعره ودعا إليها كدعوته لعدم التناسل، ولم يطبق الدعوة على نفسه ولا حاول أن يعتنقها^(١). ومع ذلك كان المتنبي مجوداً في مديحه لكافور وغيره وفي صياغته لمثل هذه الدعوة، إذ كان يتقن تصوير ما لا يعتقده. وعلى هذه الشاكلة كان شوقي، ولذلك يكون من الخطأ أن يلزمه بعض النقاد أن تكون حِكَمته وأخلاقية التي يدعو إليها في شعره بنت الحسن والتجربة، فذلك لا يضير شوقي كما أنه لا يضير المتنبي، فيكفي أن يكون الشاعر ماهراً بارعاً في تصوير ما يقوله، وما يستمدّه من غيره، فيجري على لسانه بلاغة وكلمة جامعة تذيب وتنبور على ألسنة الناس.

(١) انظر كتابنا «الفن ومذاهبه في الشعر العربي» - الطبعة العاشرة - دار المعارف - ص ٣٤٥.

على كل حال استطاع شوقي أن يتفاعل مع الشعراء السابقين وعلى رأسهم المتنبي والبحترى وأن يكون لنفسه موسيقى ساحرة تعتمد على صياغة عربية أصيلة . ومن هنا استحوذ على قلوب العرب جميعاً في مشارق الأرض ومغاربها ، لأنه ضرب على أوتار قيثارتهم ، فأحسن الضرب إلى أبعد حد لم يحرف في القيثارة ولم يحرف في الصياغة ، بل أبقى عليهما ، واستغلها خير الاستغلال.

٤

تيار جديد

والتيار القديم السابق في شعر شوقي كان يقابله ويجرى موازياً له تيار جديد ، فقد تثقف بالثقافة الأوروبية ، ودرس الحقوق ، واطلع على الآداب الفرنسية ، واختلف إلى المسارح التمثيلية والغنائية في باريس وإلى «مقهى داركور» حيث كان يجلس الشاعر الرمزي فرلين^(١) ، ورأى تحت عينه حركات التجديد بين الشعراء الفرنسيين ، وقرأ في آثارهم ، ورآهم لا يصبون شعرهم في قالب المديح كما يصنع شعراء العرب ، فاتهم اتجاهه وعمله ، وفكر أن يُطلق شعره من عقاله ، وأن يجرى في إثرهم ، مفيداً مما يقرأه امبيكتور هيجو ولا مرتين ودى موسيه وأضرابهم من نوابغ الشعراء . وعبر عن اضطرابه إزاء ما رأى من آداب القوم ورغبته في التجديد تعبيراً واضحاً في مقدمته لشوقياته ، إذ يقول :

« إن لإنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجلُّ عنها ، ويتبرأ الشعراء منها ، ألا إن هناك ملكاً كبيراً ما خلّقوا إلا ليتغنوا بمدحه ، ويتفتنوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب آخذين منه بكل نصيب . وهذا الملك هو الكون ، فالشاعر من وقف بين الثريّ والثري ، يقلّب إحدى عينيه في الدرّ ، ويحيل أخرى في الدرّ ، يأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الجملاد وينطقه ،

(١) أبي شوقي ص ١٠٧ .

ويقف على النبات وقفة الطلّ ، ويمرُّ بالعراء مرور الوَبْل ، فهناك ينفس له مجال التخيل ، ويتسع له مكان القول . . . أو لم يكن من الغَبْن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبي مثلاً حياته التي بلغ فيها إلى أقصى الشباب ، ثم يموت عن نحو مائتي صحيفة من الشعر ، تسعة أعشارها لممدوحيه ، والعشر الباقى هو الحكمة والوصف للناس . هنا يسأل سائل : وما بالك تنهى عن خلق وتأتى مثله ؟ فأجيب بأنى قرعت أبواب الشعر ، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أمامى غير دواوين للموتى ، لا مظهر للشعر فيها ، وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء ، والقوم فى مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحاً فى مقام عال ، ولا يرون غير شاعر الخديوى صاحب المقام الأسمى فى البلاد ، فما زلت أتمنى هذه المنزلة ، وأسمو إليها على درج الإخلاص فى حب صناعتي ، وإتقانها بقدر الإمكان ، وصوّتها عن الابتدال ، حتى وُفِّقَت بفضل الله إليها ، ثم طلبت العلم فى أوربا ، فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أنى مسئول عن تلك الهبة التى يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه ، وأنى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التى لا تُحَدّ ولا تنفد . وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغى إبادة كالأفعوان ، لا يطاق لقاؤه ويؤخذ من خلف بأطراف البستان ، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوربا مملوءة من جديد المعانى وحديث الأساليب بقدر الإمكان ، إلى أن رفعت إلى الخديوى السابق قصيدتى التى أقول فى مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناء والغوايى يَغْرُهُنَّ الشناء

وكانت المدائح الخديوية تُنَشَرُ يومئذ فى الجريدة الرسمية ، وكان يحرّر هذه أستاذى الشيخ عبد الكريم سلمان ، فدفعت القصيدة إليه . وطُلب منه أن يُسَقِّط الغزل وينشر المدح ، فودَّ الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل ، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمّتها لم تنشر ، فلما بلغنى الخبر لم يزدنى علماً بأن احتراسى من المفاجأة بالشعر الحديد دفعة واحدة إنما كان فى محله ، وأن الزلل معى إذا أنا استعجلت . ثم نظمت روايتى « على بك أو فيما هى دولة المماليك »

معتمداً في وضع حوادثها على أقوال الثقات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا .
 وبعثت بها قبل التمثيل بالطبع إلى المرحوم رشدي (باشا) ليعرضها على الخديوي
 السابق ، فوردني منه كتاب باللغة الفرنسية ، يقول في خلاله : (أما روايتك
 فقد تفكه الجنب العالى بقراءتها ، وناقشني في مواضع منها وناقشته ، وهو
 يدعو لك بالمزيد من النجاح ، ويجب أن لا تشغلك دروس الحقوق التي يمكنك
 تحصيلها وأنت في بيتك بمصر عن التمتع من معالم المدنية القائمة أمامك ، وأن
 تأتينا من مدينة النور « باريز » بقبس تستضيء به الآداب العربية) . . .
 وترجمت القصيدة المسماة بالبحيرة من نظم « لامرتين » وهي من آيات الفصاحة
 الفرنسية ، ثم أرسلتها إلى الباشا المشار إليه في كرّاس وبعض كراس ، ليُطْلَع
 الجنب الخديوي عليها . وإذ كنت لاأخذ لشعري مسودات رجوت أني أجدها
 عنده بعد العودة إلى مصر ، ثم عدت دون ذلك عواد . وجربت خاطري في
 نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير ، وفي هذه المجموعة شيء
 من ذلك » .

ويستطرد شوقي إلى حادثة وقعت لحول سيمون فقيد فرنسا وفيلسوفها
 المشهور كما يقول . وإذا أخذنا نعيد النظر في هذا الفصل من مقدمة الشوقيات
 وجدنا شوقي يُسْحَى باللائمة على شعراء المديح ، حتى المتنبي نفسه ، ومع ذلك
 فقد مضى ينظم فيه . فلم تكن هذه التزعة إلى الحديد الذي يتحدث عنه
 صادقة كل الصدق ، بل لعل كثيراً منها كان أوهاماً ، ولم يكن أكثر من
 إعجاب شاعر اطلع على آداب أمة وأشعارها فراحه كثرة أنواعها ، ولم يجد
 للمديح حيزاً واضحاً فيها ، فأخذ ينعي على شعراء العرب أن يجعلوه كل همهم
 ووكدهم ، فضيّقوا بذلك عليهم واسعاً من الكون والحياة . ومع ذلك
 لم يخرج عنهم ولم يشرْ إلا ثورة على الورق كما يقولون ، فقد بقي ينظم في
 المديح ، حتى إذا أغفلوا قصيدة له بسبب غزلها عاد يظن أن في العجلة
 بالتجديد الندامة !

ونظم شوقي رواية « على بك الكبير » حينئذ ، وأرسلها إلى الخديوي يستأذنه

في إخراجها ، ويرى رأيها فيها ، كأنه لا يستطيع أن يقف بقدميه في هذه الأرض الجليدية ، إلا أن يعود فيستشير سيده . وعلى نحو ما استشاره في روايته استشاره في ترجمته قصيدة البحيرة للامرتين ، يريد أن تحوز قبوله .

وهذا الجليد الذي لا يقوم بنفسه ، وإنما لا بد أن يقيمه سيد شوقي ، كان مقصياً عليه منذ أول الأمر بالحمود في نفس صاحبه ، فتيار لم يكن حداً ولا عتفاً ، وإنما كان هادئاً هدوءاً يُخشى عليه من التلاشي . حقاً كل ما يمكن أن يقال إنه أخذ يَجْشُرُ في باطن شعره وداخل فنه ، ولكن مجراه لم يتسع . ونفس رواية على بك الكبير أعاد شوقي بعد سنة ١٩٣٠ تأليفها حين عني عناية صادقة بالفن المسرحي ، وفي ذلك دليل على أنها لم تكن محكمة من حيث الإخراج التمثيلي .

فشوقي اقتنع بأن هناك جديداً ينبغي أن يتأثر به شعراء العربية ، ولكنه لم يدرس هذا الجليد دراسة دقيقة ، ولذلك يبدو في هذا الفصل الذي نقلناه عنه حائراً أكثر منه مجدداً صاحب منهج مرسوم . هو يقول إن وراء أفقنا علماً من الآداب ينبغي أن نقيده منه ، ولكن ما خطوط هذا العالم وما حدوده ؟ وإذا يريد شوقي أن ينقله منه ؟ كل ذلك يبدو غامضاً ، وإن حاول صنع رواية على بك الكبير وإن ترجم قصيدة البحيرة للامرتين ، وإن اطلع على آثار فيكتور هيجو وألفريد دي موسيه وغيرهما من الفرنسيين .

حقاً أخذ يقلد قصص لافونتين ، وكان محمد عثمان جلال قد نقل هذا القصص إلى الرجز العامي ، ولقي رواجاً فيما يظهر ، فأخذ شوقي يقلده ، فصنع قصصاً على ألسنة الطير والحيوان ، ليجد فيها الأطفال موعظة . ومن قديم ترجم ابن المقفع كليله ودمنة إلى العربية ، وعُرف هذا الأسلوب من لغة الحيوان والطير بين العرب ، فذهب شوقي يصنع قصصاً من هذا النوع الذي وجده عند لافونتين ، والذي أحس بأنه لا ينبو على ذوق معاصريه ، بل لقد كان يقرأه على أحداث المصريين ليروا رأيهم فيه ، فلما وجدهم يأنسون إليه استمر في صنعه . ومن أمثله فيه ما أجراه على لسان القُبْرَةِ وابنها ، إذ يقول :

رَأَيْتُ فِي بَعْضِ الرِّيَاضِ قُبْرَةَ تُطِيرُ ابْنَهَا بِأَعْلَى الشَّجَرَةِ
 وَهِيَ تَقُولُ يَا جَمَالَ الْعُشِّ لَا تَعْتَمِدْ عَلَى الْجَنَاحِ الْهَشِّ
 وَقِفْ عَلَى عَوْدٍ بِجَنْبِ عَوْدِي وَافْعَلْ كَمَا أَفْعَلُ فِي الصُّعُودِ
 فَانْتَقَلْتُ مِنْ فَنَنِ إِلَى فَنَنْ وَجَعَلْتُ لِكُلِّ نَقْلَةٍ زَمَنْ
 كَيْ يَسْتَرِيحَ الْفَرْخُ فِي الْأَثْنَاءِ فَلَا يَمَلُّ ثَقْلَ الْهَوَاءِ
 لَكِنَّهُ قَدْ خَالَفَ الْإِشَارَةَ لَمَّا أَرَادَ يُظْهِرَ الشُّطَارَةَ
 وَطَارَ فِي الْفَضَاءِ حَتَّى ارْتَفَعَا فَخَانَهُ جَنَاحُهُ فَوْقَهَا
 فَانْكَسَرَتْ فِي الْحَالِ رُكْبَتَاهُ وَلَمْ يَنْلُ مِنَ الْعَلَا مَنَاهُ
 وَلَوْ تَأَنَّى نَالَ مَا تَمْنَى وَعَاشَ طَوْلَ عَمْرِهِ مُهَنَّى
 لِكُلِّ شَيْءٍ فِي الْحَيَاةِ وَقْتُهُ وَغَايَةُ الْمُسْتَعْجِلِينَ فَوْتُهُ

وهو قصص على هذا النحو الخفيف ، لا فلسفة فيه ولا عمق في أفكاره ، هو قصص صنعها كما يقول للناشئة . وهو دليل واضح على أن الشاعر يكتفي من تجديده بأقرب الأشياء وأسهلها مثالا ، فشوقي لا يتعب نفسه ولا يشقها في سبيل الحديد الذي يريده ، فهو على حد قوله ، يأخذه من خلف بأطراف بنانه ، فلا يجدد تجديداً صريحاً واضحاً ، بل هو يخشى العجلة والسرعة . وقد ترجم وهو في فرنسا كما ذكر آنفاً قصيدة البحيرة للامرتين ، ونبحث في الجزء الأول من شوقياته الذي نشره سنة ١٨٩٨ أى بعد عودته من فرنسا بست سنوات عن قصيدة أخرى كبيرة للامرتين أو غيره ترجمها فلا نجد إلا هذه الأبيات التي يقول إنه ترجمها عن شعر أجنبي في رواية له ولعلها رواية على بك الكبير :

رَأَيْتُ مَلَكاً بَلَا اسْتِقَامَهُ لَا صَدَقَ فِيهِ وَلَا سَلَامَهُ

ففتُ باب الأمور حتى خرجتُ بالعزيز والكرامة
وكل ذي همة شريف يقوم للخلق بالخدمة
لا تحسبوا الأمة استحطت بحطة الملك والإمامة
قالدر فوق التراب درّ يصون فوق الثرى مقامه

إن كنت ذا فضل فكُنتُ على ذكى أو كريم
فالفضل ينسأه الغـي وليس يحفظه اللثـم

إن تكن ظافرا فكنه برفقٍ فشجاعٌ بغير رفيقٍ جبانُ
إن عندى لكل شيءٍ تماماً وتمامُ الشجاعة الإحسانُ

ولم يصرّح شوقي هل ترجم هذه الأبيات من الفرنسية أو ترجمها من التركية ،
ففي شوقياته الجديدة أبيات نقلها عن شعر تركى . على كل حال ليست هذه
الأشعار شيئاً ، وإن كانت كل ما ترجمه عن الفرنسية بعد ترجمته لقصيدة البحيرة
فإن في ذلك دليلاً على أنه انصرف عن ترجمة أمهات الشعر الفرنسى ، كما
انصرف عن صنع الرواية التمثيلية ، وظل منصرفاً عنها إلى ما حول سنة ١٩٣٠
تقريباً إلى نحو أربعين عاماً .

وربما كانت قصيدته « كبار الحوادث في وادى النيل » التى كتبها
للمؤتمر المستشرقين هى أهم صدى لاطلاعه على الآداب الفرنسية ، فإنه عدل
فيها عن المديح إلى التاريخ ، وأكبر الظن أنه تأثر فيها بما قرأه لفكتور هيجو
من ديوانه المسمى « أساطير القرون » . فهذا الديوان كان نافذة له ، من خلالها
اطلع على نحو جديد من الشعر التاريخى ، فقلده ، واستمر ، فأدخل إلى

العربية لاهذه الملحمة وحدها بل فرعونياته كلها ، التى نَعُدُّ أكثرها صدى لتغنى شعراء فرنسا بالأطلال اليونانية والرومانية .

ونتساءل فيما بين عودة شوقى من بعثته وعودته من منفاه أى فيما بين ثلاثين عاماً عن أصداء أخرى للشعر الفرنسى فلا نعثر على شىء واضح إلا أن يكون قد أدخل بعض معان جزئية ، ولكن صياغته العربية السليمة تخفيها عنا ، فلا نكاد نتيبها . ويعجب الإنسان أن يكون شوقى فى باريس فى أثناء الحركة الرمزية ، وحين كان يعيش ثرلين وبودلير ومالارميه ، ولا يكون لأشعارهم أى ظل فى فنه وقصيده ، وكأنه لم يهتم مطلقاً بالتجديد الذى كان يخوض فيه شعراء فرنسا فى أثناء وجوده بين ظهرانهم ، وتخوض فيه مجلاتهم وصحفهم .

وربما كان لحركة البارودى نحو القديم أثر فى نفسيته ، فلم يُعِنَّ عناية قوية بالجديد فى الأدب الفرنسى ، فقد كان كله جديداً بالقياس إليه ، وأعجب أكثر ما أعجب بفكتور هيجو وألفرد دى موسيه ، وظل متمسكاً بهذا رأى طول حياته ، فقد سئل فى دورة متأخرة منها عن أحب شعراء الغرب إليه ، فقال : أحبهم إلى فيكتور هيجو ودى موسيه الذى لا أمل القراءة فيه^(١) . وحاول بعض النقاد أن يوجد تشابهاً بين غزله وبين شعر دى موسيه^(٢) ، وفاته أن كل ما ذكره من شعره يتصل اتصالاً واضحاً بالشعر العربى والغزل العربى ، ولم يكن شوقى محبباً ، ولا له غراميات دى موسيه ، ولا تجربة عشقه مع الكاتبة المشهورة جورج ساند . وأسرع بعد تجربة قصيدته « خدعوها بقولهم حسناء » إلى اتخاذ سمت الوقار والتزمت . وقد أكثرنا من أن شوقى لم يعش فى ديوانه لنفسه ، ولا حاول ذلك ، وربما كان هذا أهم سبب فى بعده عن التأثير بدى موسيه فضلاً عن شعراء البرناس والرمزيين المعاصرين له .

وحتى فيكتور هيجو وأمثاله من شعراء الرومانتسيزم لم يتأثر بهم تأثراً عميقاً ، فعلى الرغم من أنه ترجم قصيدة البحيرة للامرتين ، وعلى الرغم من أنه أشار فى الفصل السابق الذى نقلناه عن مقدمته لشوقياته إشارة واسعة إلى الكون حتى

(١) ذكرى الشاعرين ص ٣٩٣ (٢) ذكرى الشاعرين ص ٤٥٧ وما بعدها

يقول: « الشاعر من وقف بين الثريا والثرى ، يقلب إحدى عينيه في الذرّ ، ويحبل أخرى في الدرّ ، يأسر الطير ويطلقه ، ويكلم الحمام وينطقه » على الرغم من ذلك لا نجد عنده تأثراً واضحاً بشعر الطبيعة الذي شاع عند أصحاب الرومانسيزم . ولا نقصد مجرد وجود شعر طبيعة عنده ، وإنما نقصد الصورة الغريبة التي رمز إليها في قوله « يكلم الحمام وينطقه » فهذه الصورة قلما نجدها في شعره ، وليس معنى ذلك أنه لم يتغنّ بالسماء والماء ، والشمس وطلعة القمر النير ، والبحر وأمواجه ، والربيع ومناظره ، ففي شعره وفرة من ذلك ، وإنما معناه أنه لم يذهب مذهب شعر الرومانسيزم الذين قرأ لهم من الذوبان في الطبيعة والفناء فيها ، ومحبتها محبة صوفية ، ومناجاتها مناجاة روحية حاملة ، تكثر فيها الرؤى والأشباح .

فالتبيعة في شعر شوقي جامدة ، قلما تتحرك ، وقلما تنطق أو تتكلم ، وشعره فيها يجري على عمود الشعر العربي من حيث كثرة الأخيطة ، وتحويل صورها إلى أصداف من التشبيهات والاستعارات ، وهي أصداف قد تلمع ، وقد تضيء بجمال في التصور على نحو ما نجد في قصيدته « الربيع ووادى النيل » إذ ملأها بالتشبيهات والاستعارات المادية . وحتى قصيدته في « غاب بولونيا » لم يصعد فيها إلى ما كنا نأمله من هذه الروحية التي نجدها عند شعراء الغرب ، فقد وقف حديثه فيها عند مناجاتها ولم يخترق الحجاب الصفيق بين شعر العرب في الطبيعة وشعر الأوربيين .

فهليل شوقي الكبير في مقدمته لشوقياته بأنه سينحرف عن مجرى الشعر العربي لم يحققه إلا بأطراف أنامله كما يقول ، فلم يترع مترعاً جديداً واضحاً ، إذا نحن استثنينا ملاحه وفرعونيته وقصيدته في النيل ، واستثنينا أيضاً شعره القصصي ، فقد انصرف عنه ، ولم يعد إليه ، وبذلك استمر التيار الغربي ، واستمرت مياهه ، في الأعماق والأغوار البعيدة من نفسه وسطح شعره ، حتى قلب أواخر حياته يؤلف للمسرح وينتج رواياته المسرحية . ومعنى ذلك أن لبركان الذي أندر بالثورة في مقدمة الشوقيات لم يلبث أن هدا وانطفأ في صدره ، إلا قليلاً جداً ، وإلا ما حدث أخيراً في الشعر المسرحي . ولعل ذلك

هو السبب الحقيقي في أنه لم يتعمق في الأدب الفرنسي المعاصر له، ولا تغلغل في الثقافة الفرنسية والآداب الغربية القديمة والحديثة، وكأن حياته في القصر لونه عن رسالته وغايته. وأبان طه حسين عن ذلك بياناً دقيقاً، فقال: « كان شوقى في أول أمره مثقفاً يحب الثقافة، ويشيد في طلبها والتزيد منها، ولكنه كان كغيره من الشبان المصريين، يسرون في الدرس والتحصيل على غير هدى، ولا سيما حين يدرسون في أوروبا، لا يقرأون من الأدب الفرنسي مثلاً إلا ما لا بد للرجل المثقف من قراءته في هذه الآثار العليا التي فرضت على الناس فرضاً، فأما التأنق في الثقافة والتماس الترف في الأدب فلا حظ لهم منه. وكذلك كان شوقى حين ذهب إلى فرنسا آخر القرن الماضي، إذا ذكر الشعر الفرنسي ذكر لامرتين وبجهرته التي ترجعها إلى العربية، أو ذكر لافونتين وأساطيره التي قلدها في العربية، وإذا ذكر الفلسفة ذكر جول سيمون. ومن المحقق أن آثار لامرتين ولافونتين آيات في الأدب الفرنسي، وأن فلسفة جول سيمون لها قيمتها، ولكنك تلاحظ أن شوقى لا يذكر بودلير أو فرلين أو سولي بريلدوم أو مالارمييه من الشعراء الفرنسيين، ولا تراه يذكر تين أورينان أو برجسن من الفلاسفة، ذلك لأنه لم يكن يسير في ثقافته على هدى، وإنما يأخذ من الأدب الفرنسي أيسره وأدناه إلى متناول اليد. وكذلك كان تجديد شوقى متأثراً بهذا الحظ من الثقافة الفرنسية أى أنه كان يتأثر بالقديم الفرنسي أكثر مما كان يتأثر بالجديد، ولو قد اتصل شوقى بالمجددين الذين عاصروه في شبابه من شعراء الفرنسيين لسلك شعره سبيلاً أخرى، ولكنه لم يفعل، ولكنه لم يطلق لطبيعته مما هي عليه حربتها، بل قيدها وأرادها كارهة على أن تتأثر في إنتاجها الأدبي بسياسة القصر حينئذ وما كان يحيط به من الظروف، ولو قد أطلقها وأرسل لها العنان لبعض الشيء لغيرت حياة الشعر العربي الحديث. ولست في حاجة إلى أن أتكلف المشقة في الاستدلال على ذلك، فقد كانت طبيعة شوقى من الخصب والقوة بحيث لم تكن تذوق أثر أديباً يمكن محاكاته إلا حاولت هذه المحاكاة وجدّت فيها، وكانت توفّق أكثر

أحياناً في هذه المحاكاة توفيقاً عظيماً ، فلو أن شوقي قرأ الإلياذة والأودسة كاملتين ، وفهماهما حق الفهم ، وأطلق لنفسه حريتها لحاول أن ينشئ شعر القصصى فى اللغة العربية ، لا أقول على نحو ما كانت الإلياذة والأودسة من الطول ، ولكن على نحو ما كانت الإلياذة والأودسة من الفن . ولو أن شوقي قرأ تمثيل اليونان وتمثيل المحدثين ، وأطلق لطبيعته حريتها لُغنى بالتمثيل شعراً ونثراً فى شبابه ، ولأعطى اللغة العربية من هذا الفن حظاً له قيمة صحيحة (١) .

وواضح أن طه حسين يأخذ على شوقي تقصيره فى الثقافة بالأدب اليونانى القديم وبالأدب الفرنسى المعاصر له ، وما كان يجرى فيه من حركات وموجات بعضها فى إثر بعض ، ويقول إنه إنما يتأثر بالقديم الفرنسى السابق له عند لامرتين ولافونتين وأضرابهما . وقد لاحظنا أيضاً قصوره فى هذا الجانب ، فإنه لم يتابع لافونتين فى عمل ديوان خاص بأساطير قصصية ، بل انصرف عن هذا الفن ، وأيضاً فإنه لم يتابع لامرتين وأمثاله فى حب الطبيعة وجعلها ميداناً لتأملاته وسبحاته وأحلامه الصوفية ومناجاته الروحية ، بل استمر يطفو كشعراء العرب على السطح الخارجى .

ومع ذلك لا نستطيع أن ننكر جريان التيار الأوروبى فى شعره ، ربما كان يجرى فى تقطع ، أو يجرى أحياناً جرياناً غير محسوس ، ولكنه يجرى على كل حال ، فيتجه إلى الشعر القصصى ، ويتجه إلى الشعر التاريخى ، ويبتدئ ذرات وجزئيات منه فى شعره ، ويتصل بالحضارة الحديثة ، فيصف القطر والطيارات والغواصات وسفن البحار . وأخيراً ينجاب التيار ، كما ينجاب الضباب عن رواياته التمثيلية .

وينبغى أن نعرف أنه كان يجرى بجانب هذا التيار الأوروبى الحديد أسراب من مياه تركية ، إذ كان شوقي يحسن لغة الترك ، فكان يتقل عنها أحياناً

(١) حافظ وشوقي « طبعة سنة ١٩٣٣ » ص ٢٠٠ .

بعض مقطوعات له ، أثبتتها في شوقياته ، بل نحن نبالغ إذا سميناها مقطوعات ،
لأنما هي صور أدبية زأى أن ينقلها إلى العربية من مثل قول شاعر تركي :

ما تلك أهداني تنظُّمَ بينها الدمعُ السكوبُ
بل تلك سُبحَةُ لؤلؤٍ تُخصِّي عليك بها الذنوبُ

وهي تدل أيضاً على أن اتصاله بالأدب التركي لم يكن اتصالاً عميقاً ،
وكأنما لم يكن يعنيه ذلك ، أو كأنه شُغل عنه بالتيار الأوربي الكبير .

بل إن هذا التيار الأوربي نفسه يتضاءل أمام التيار العربي ، فهو إن
بدا في حقبة اختفى في حقبة أخرى تحت سيول منهمة من الموسيقى العربية
التي كان يحسنها شوقي إلى أبعد حدود الإحسان . ومعنى ذلك أن التيار
العربي القديم كان أقوى وأعنف من التيار الأوربي الجديد ، ولذلك بدا شوقي
محافظاً في أغلب حياته ، وبدا ما يدخله من الغرب كأنه جُزُر منفصلة في النهر
العربي الكبير .

الفصل الثالث

المؤثرات

١

النقاد

من يؤرخ لتقدنا الحديث يستطيع أن يلاحظ أنه كان في أكثره—طوال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين—نقداً لغوياً جامداً لحياء فيه ولا روح، إذ كان يعتمد على الإلمام بالمقاييس اللغوية الجافة وما يتصل بها من نحو وصرف وعروض وبلاغة، فلما فتح شوقي عينيه على عالم الشعر رأى من الخير له أن يتروى بأكثر زاد من هذه الثقافة، حتى لا يقع في عنت النقاد، وكان عماده كتاب «الوسيلة الأدبية» للشيخ حسين المرصفي، فألم بما فيه من مسائل لغوية ومن نصوص شعرية وخاصة ما اتصل بالبارودي.

وبدأ فأخرج سنة ١٨٩٨ الجزء الأول من ديوانه «الشوقيات» وقدمه بمقدمة أبان فيها عن تصوره للشعر وعما ينبغي أن يكون عليه، وحاول أن يجد تحت تأثير ما قرأ في الأدب الفرنسي ليفكتور هيجو ولامرتين ولافونتين، فكان ذلك سبباً لاصطدامه بالنقاد حينئذ، إذ رأوا فيه محاولة للخروج على تقاليد العربية، فقد كانوا لا يتصورون من الشعر إلا ما كان على المثال القديم.

وهب محمد المويلحي في صحيفة «مصباح الشرق» يكتب مقالات متفرقة ينقد بها هذا الاتجاه إلى التجديد عند شوقي وتجنّب عليه من غير وجه، زاعماً أن الشعر العربي ليس في حاجة إلى تجديد، ومندداً بعثرات لغوية وجدها عند شوقي^(١)، وحاول أن يهدمه بها هدمًا.

(١) مختارات المنفلوطي ص ١٤٦ وما بعدها.

ورُوع شوق لهذه الحملة المنكرة . وكان اليازجي قد حمل عليه أيضاً حملة شعواء حين أخرج في سنة ١٨٩٧ قصته النثرية « عذراء الهند »^(١) . فكان ذلك كله باعثاً على فزعه . وكان يحسن به أن لا يقيم وزناً لهذا النقد ، لأنه نقد لغوى ، أكثره لا يقوم على الحق من حيث هو ، ونقصد الحق اللغوى ، وإنما يقوم على حماية اللغة كما يتصورها هذان الناقدان وأمثالهما من المحافظين الذين يتألبون على كل جديد ، لا لشيء إلا لأنه يخالف أذواقهم وأطبائعهم الموروثة ، وما ألفوه في نظم الشعر وصنعه .

وهذه الحركة في حقيقتها كانت دليل اختلال حدث بين الشعر والنقد ، فالشعر قد أخذ في التغير ، لأن جماعة من الشعراء تثقفت الثقافة الغربية ، واطلعت على الآداب الأجنبية ، فأُرْهِفَ حَسُّهَا ، ورقَّ مزاجها ، وتهدب ذوقها . وليس هذا فحسب ، فقد رأى شوقي وأمثاله أن الشعر العربي بصورته المألوفة أصبح مملاً لكثرة دوران معانيه بين الشعراء من امرئ القيس وزهير إلى عصرهم في أمثلة ونماذج لا تبدل مهما مرَّت الأحقاب والدهور .

ولم يتطور النقد مع هذه الحركة ولا تقبَّلَها قبولاً حسناً ، فقد رأى فيها عدواناً على التراث ، وهباً يصارع ويدافع عن حِمَى الصورة القديمة متخذاً من اللغة ومقاييسها حججاً وأدلة . ومعنى ذلك أنه حدث فعلاً ضرب من اختلال التوازن بين الشعر الحديث كما يتصوره شوقي وبين النقاد ، فعندما حاول أن ينزع عن نفسه بعض التقاليد وأن يقول الشعر بطريقة جديدة تتغير فيها بعض موضوعاته وبعض أساليبه محتفظاً بالإطار العام القديم لم يعجبهم ذلك ، بل راحوا ينعون عليه قصوره اللغوى ، وأنه لم يُوْتِ الهبة التى تجعله يقدر المثل العليا القديمة للشعر العربي .

وكأن هؤلاء النقاد يريدون استمرار الحياة العربية والأدب العربي بالصورة المألوفة لهم ، وهم لا يكادون يتصورون ما حدث فعلاً ويحدث في الحياة الأدبية المصرية ، بل في الحياة العامة للمصريين ، فإن هذه الحياة أخذت تتأثر

(١) شوقي لشكيب أرسلان ص ٥٤ وما بعدها .

بالحضارة الأوربية المادية ، كما أخذت تتأثر بكل جوانب هذه الحضارة من علم وثقافة وأدب وشعر ، فكان من الضروري أن يظهر ذلك عند الشبان القشتين وأن يحاولوا الإفادة مما يقرأون . وثار محمد عثمان جلال واتخذ العامية وسيلة إلى شعره ، لأن وسيلة هؤلاء النقاد المحافظين ونقص اللغة العربية التي يقومون عليها لم تعد صالحة في رأيه . ولم يشر شوقي ؛ بل حافظ محافظة تحمّد له على الإطار العام لأساليب هذه اللغة وأساليب شعرها ، ومع ذلك لم يعجب نقاد ، ولا أصاب هوى أنفسهم ، لأنه لم يبدُ وقوراً في ديوانه ولا محافظاً كما ينبغي ، ولأنه حاول أن يأتي بشعر قصصي ، واعتدّ في مقدمته بالشعر الفرنسي ونماذجه ، فكان لا بد أن يصدوه عن هذه السبيل وأن يردوه إلى تقاليد الشعر العربي الموروثة .

ونظن ظناً أن هذا النقد المحافظ الذي استقبل شوقي في شبابه أثّر فيه آثاراً كباراً ، فإن فورة التجديد التي نقرؤها في مقدمته لشوقياته لا تلبث أن تهدأ في نفسه . ويقتنع شوقي في القصص وفي إطار الشعر العربي القديم ، يعارض قصائده في كل فن ، كأنه يريد أن يثبت لا صلته بالشعراء القدماء فحسب ، بل أيضاً تفوقه وانتصاره عليهم .

ومعنى ذلك أن هذا النقد أعدّ شوقي نفسياً لأن ينساق في تقليد الشعر العربي الذي تقدّمه ، وخاصة أمثلته الممتازة ، وبرز التقليد في معارضاته ، وحتى قصائده الأخرى التي لم يعارض بها أحداً صاغها على الأنماط الموروثة . وبذلك كان للتقليد عنده هيتان : هيئة معارضة حين يعتمد على المتنبي أو الجحترى أو غيرهما فيقلد بعض قصائدهم ، وهيئة أخرى كانت أعم من ذلك ، فإنه كان دائماً حين يصنع شعره يعتمد الصورة العامة للشعر العربي ويبني على صياغاتها . وبذلك بدأ شوقي محافظاً محافظة شديدة على المثال العام لهذا الشعر ، على الرغم من اختلاف ذوقه وحسه وشعوره ، واختلاف ثقافته وما اطلع عليه من الأدب الفرنسي ، فكل ذلك رأى أن يدعه خلف المسرح أو وراء الستار . وكان يحمل بشوقي أن لا يُصيخ لهذا النقد ، وأن لا يدع له كل هذا

التأثير في حياة شعره وفنه ، وأن يعرف أن هؤلاء الشيوخ من النقاد لا يصلحون للحكم على آثار الشباب ، إذ يختلفون معهم في كل شيء ، فهم لا يرون من الحياة إلا ما تحت أعينهم ، وهم لا يستمرون من الشعر إلا صورته المملولة يجترها الشعراء منذ القرن الرابع ، بل منذ القرنين الثاني والثالث للهجرة ، بل لعلهم لا يستمرون سوى الشعر الجاهلي وما يتصل به من الشعر الإسلامي ، وكل ما عدا ذلك باطل وقبّض الريح .

ونحن لا نبالغ في الحملة عليهم ، إذ أفادوا شوق من حيث وصله بالصياغة العربية ، فقد وجهوه للتمكن من السيطرة على القيامة القديمة ، وطبعوه بطوابعها ، حتى أصبح لا يكاد يختلف في شيء عن تقدمه ، وخاصة حين يصرح أنه يعارضهم ولا يضمهم ، وحين يحجز نفسه في مثلهم ونماذجهم .

كان هذا النقد المحافظ إذن مفيداً لشوق من حيث تدريبه تدريباً واسعاً على القوالب القديمة ، حتى استطاع أن ينهض في بعض قصائده بمحاكاة القدماء محاكاة دقيقة . وبذلك اندمج صوته في صوت الشعر العربي العام ، بل استطاع أن ينفذ إلى خير ما في هذا الصوت من أنغام وألحان .

ولكن في الوقت نفسه جنى عليه هؤلاء النقاد المحافظون جناية كبرى ، فقد جعلوه يغلق بيديه أبواب التجديد الذي أعلن عنه في مقدمة شوقياته ، ومن ثم أهمل الشعر القصصي الذي استفتح حياته الفنية به ، وجرى في إثر سابقه بمدح الحديوي في المواسم والأعياد .

وحدث بعد ذلك أن اتسعت موجة الاتصال بالآداب الأوربية ، وأن أضاف المصريون إلى الاطلاع المنظم على الأدب الفرنسي اطلاعاً منظماً آخر على الأدب الإنجليزي . ولم يكف من اطلعوا على هذا الأدب الأخير بقراءة آثاره فحسب ، بل أخذوا يقرأون النقد المكتوب عنه ، وتوسعوا فقرأوا في اللغة الإنجليزية عيون الأدباء الفرنسي والألماني اللذين تُرجمتا إليها ، كما قرأوا شيئاً عن حركات النقد هناك ، وأخذوا يفكرون في شعرنا وفي أدبنا ، ويرونهما قاصرَيْن قصوراً شديداً بجانب الأشعار والآداب الأوربية المختلفة .

وبذلك أصبحنا إزاء طائفة جديدة من الشباب تطلع اطلاعاً منظماً على آداب الغربية ، فتقرأها ، ثم تقرأ ما كُتِبَ لدى القوم عن نظريات الذوق وإجمال وطريقة التعبير ، وصلة الشعراء ببيئاتهم ووراثاتهم ، وأسس جودة فنّهم ورداءته ، وذاتيتهم في شعرهم ونفسياتهم ، ومدى إحساسهم بالطبيعة وتعبيرهم عن الفرد والجماعة ، وغير ذلك مما تنساب جداوله وفروعه في النقد الغربي .

وكان من ثمار ذلك أن ظهرت في أوائل القرن العشرين نزعة جديدة في نقد الشعر تقابل النزعة القديمة المحافظة ، لم يكن أصحابها ممن درسوا في الأزهر وعاشوا على حفظ الكتب اللغوية القديمة ، وإنما درسوا في تعليمنا المدني عام ، واستمر بعضهم حتى تخرج في مدرسة المعلمين العليا ، وانقطع بعضهم عن الدراسة ولكنه أكمل نفسه ودروسه .

وكان الحملةُ الحفظةُ للواء هذه الحركة هم عبد الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القادر المازنى اللذين تخرجا في مدرسة المعلمين وعباس محمود العقاد الذى تخرج في مدرسة المعلمين ، ولكنه استوعب حظاً واسعاً من الأدب الغربى لا يقل عما استوعبه زميلاه ، وكانت وسيلتهم جميعاً إلى ذلك اللغة الإنجليزية حتى أتقنوها وأحسنوا فهمها ودرسها .

ولم يتجه عبد الرحمن شكرى إلى النقد ، وإنما اتجه مباشرة إلى إحداث نموذج جديدة في الشعر العربى لا تدور في فلك المديح ، وإنما تدور في فلك حياة الإنسان بخيره وشره والدنيا بآثامها وآلامها ، و أخرج الجزء الأول من هذه النماذج سنة ١٩٠٩ وكان يقابله العقاد والمازنى وقد جمعا بين الحُسْنَيْن من النقد والشعر ، فنظما على الطريقة الجديدة التى بدأها شكرى ، وأخذوا يبران دِفَّة نقد جديد يستمد من النقد الإنجليزى ومن غيره ، مما قرأه عن هزلت وشلى وسبنسر وبيرك وهجل ولوك وسنت بيث ووردزورث ودى كوينسى وغيرهم كثير (١) .

وبذلك تغيرَ النقد العربى ، فلم يعد شيوخ المدرسة القديمة وحدهم يُنقدون

(١) انظر في ذلك : «الشعر غاياته ووسائله » للمازنى طبع مطبعة البسفور سنة ١٩١٥ .

ويجرحون ، بل دخل عليهم عنصر جديد ، ولم يلبث أن تقدمهم وتفوق عليهم ، وهو عنصر كان يتلامم والثقافة الحديثة ، وكانت نظرات أصحابه في الشعر نظرات جديدة لم يتعودها الشيوخ ، ولم تكن تتصل بلغة الشعر ، إنما كانت تتصل بوظيفته وقيمه وغايته وتأثيره ومتى تكون القصيدة جيدة ومتى تكون رديئة ، وكيف ينبغي أن تصبح تجربة موحدة لا خليطاً من مديح ووصف وغزل .

وعلى هذا النحو لا نتقدم طويلاً في القرن العشرين حتى يوجد عندنا نقد حقيقى إذ تحول النقد العربى تحت أيدى المازنى والعقاد وتجارب شكرى الفنية إلى فن ممتاز يستطيع أن يناقش الشاعر وعمله وتأثيره في عقول قرائه ، وكل ذلك يهتدى فيه الناقد بما قرأه في الأدب الإنجليزى والنقد الإنجليزى وما اطلع عليه من تحليل القوم لشعرائهم ودراساتهم لشعرهم .

وقد ذهب العقاد يقدم الجزء الثانى من ديوان شكرى ، وكان ذلك في سنة ١٩١٣ : فأتى عليه ثناء جزيلاً وتعرض للشعر الحديث وما ينبغي أن يكون عليه من التعبير عن النفس وحياة الأمة المادية والاجتماعية . وكان لهذه الحركة الجديدة خصوم من بيئة المحافظين التى سبق أن تحدثنا عنها ، وكانوا يستفتحون نقد أصحابها بأن أسلوبهم إفرنجى لا يشبه أساليب العرب ، فحاول العقاد في مقدمته لديوان شكرى أن يرد على هذه الدعوى وأن يبين أن الشعر يفصح عن النفس الإنسانية أياً كانت ، وأنه ليس فيه ما يسمى إفرنجياً وغير إفرنجى أو شرقياً وغربياً . قد يكون فيه أثر الجنس الآرى والسامى ، ولكن لو أن سامياً نزع في خياله متزعاً آرىً ألا نعدّه من الجنس الآرى أو الغربى ؟ وظل يدافع عن شكرى ونهجه الجديد في الشعر . وأخرج المازنى بعد ذلك بقليل ديواناً له ، فقدّم له العقاد ، وأرّخ تلك الحقبة من شعرنا ونقدنا وما شاع فيها من هذا الذوق الجديد ، يقول :

« نحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة ، لقد تبوأ منابر الأدب فنية لا عهد لهم بالجيل الماضى ، نقلتهم التربية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم ، فهم يشعرون

شعور الشرق ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي . وهذا مزاج أول ما ظهر من ثمراته أن نزع الأقلام إلى الاستقلال ورَفَع غشاوة الرياء والتحرر من القيود الصناعية . . . وحسب الأدب العصري الحديث من روح الاستقلال في شعرائه أنهم دفعوه من مراغة الامتحان التي عَمَقَتْ جبينه زمناً ، فلن تجد اليوم شاعراً حديثاً يهني بالمولود وما نفص يديه من تراب الميت ، ولن تراه يُطرى مَنْ هو أول ذاميه في خلوته ، ويُقذع في هجوم من يُكبره في سريره ، ولا واقفاً على المرافئ يودّع الذهاب ، ويستقبل الآيب ، ولا متعرضاً للغطاء يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته . وما بالقليل من هذه الروح الشَّاء في الأدب أنه تُجهز على آداب المواربة والتزلف بيننا أو تردّها إلى وراء الأستار ، بعد إذ كانت تنشد في الأشعار ، وينادى بها في ضُحوة النهار . . . ولا مكان للرب في أن القيود الصناعية التي أشرنا إليها ستجرى عليها أحكام التغيير والتنقيح فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر ، تفتحت مغالقة نفسه ، وقرأ الشعر الغربي ، فرأى كيف ترحّب أوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية ، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر . . . ولقد رأى القراء بالأمس في ديوان شكري مثالا من القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة، وهم يقرأون اليوم في ديوان المازني مثالا من القافيتين : المزدوجة والمتقابلة . ولا نقول إن هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافي وتنقيحها ، ولكننا نعهده بمثابة تهيو المكان لاستقبال المذهب الجديد ، إذ ليس بين الشعر العربي والتفرغ للنماء إلا هذا الحائل ، فإذا اتسعت القوافي لشتى المعاني والمقاصد ، وانفرج مجال القول بَرَزَت المواهب الشعرية على اختلافها ، ورأينا بيننا شعراء الرواية وشعراء الوصف وشعراء التمثيل ثم لا تطول نفرة الآذان من هذه القوافي لاسيما في الشعر الذي يناجي الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان ، فنألفها بعد حين ، وتجتزئ بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الواحدة » .

والعقاد يقرر في هذه المقدمة المذهب الجديد ، فهو مذهب جيل ناشئ

تربى تربية جديدة قوامها الثقافة الغربية ، ونقلته هذه الثقافة من مزاج قومه القديم إلى مزاج أدبي جديد ، وهو مزاج يقوم على اعتداد الشخص بنفسه ، وخلعه لثياب الرياء والملق ، أو بعبارة أخرى لثياب المديح والزلفى ، ونزعه لنفسه من عوائق التكلف والقيود الصناعية الثقيلة . ولعله يشير بذلك إلى شوقه وأمثاله ممن كانوا يضربون شعرهم على الطريقة القديمة وخاصة طريقة شعر المناسبات من مديح وغير مديح . أما شكرى وأما صاحبا المازنى والعقاد فقد أخذوا ينظمون على مذهب جديد يُلغى فيه شعر التهانى والمديح والهجاء ، ويوضع مكان ذلك شعر التجربة التى تحدث حديث النفس وتصور حياة الناس وأحلامهم الداخلية وأوهامهم وخواطيرهم العقلية .

ثم ليس هذا كل الجديد الذى جاءوا به ، فقد أخذوا يخضعون الشعر العربى لا لموضوعات الشعر الغربى فحسب ، بل أيضاً لحركاته وقواعده فى قوافيه ، فقد رأوا شعرنا يخلو من الشعر القصصى والشعر التمثيلى ، فظنوا أن ذلك يرجع إلى الصعوبات الموجودة فى نظامه ، واقترحوا أن يتخلص من القافية ، كما يتخلص الشعر الإنجليزى عند شكسبير وغيره ، فنظموا شعراً مرسلاً من القوافى ، يريدون أن يتخطوا هذه السدود التى تحول فى رأيهم بين شعرائنا وبين نظم الشعر القصصى والشعر المسرحى وحتى شعر الوصف !

ويشدُّ العقاد على يدى المازنى وشكرى حين يراهما يحاولان التجديد فى هذا الجانب ، وكأنه يرى فى ذلك تبشير فجر جديد لهضة الشعر العربى ، فلن يتصعب على الشعراء فى المستقبل أن ينظموا قصصاً أو مسرحيات ، فقد رُفعت الكلفة ، ورفُع العبء عن كاهلهم ، ولم يبق إلا أن يتقدموا لينهضوا بالمذهب الجديد .

ولعل من الطريف أن نشير هنا إلى أن محاولات هؤلاء الذين رفعوا عن الشعر العربى أغلال القافية كانت محدودة جداً فى ميدانى القصص والتمثيل ، فلم يستطع أحد الثلاثة أن ينتج قصيدة قصصية طويلة تبلغ آلاف الأبيات كما نعرف فى الإلياذة مثلاً ، ولم يستطع واحد منهم أن ينتج تمثيلية ، بل ظل

الشعر عندهم ينحدر في مسارب ضيقة ، هي مسارب الشعر الغنائى العام الذى يغنى النفس وآمالها وآلامها .

ومعنى ذلك أن رفع الحواجز والسدود من أمامهم لم يؤت الثمرة المرجوة منهم ، وقد قام بالمحاولة بعدهم غير واحد فلم يوفقوا ، لأنهم جميعاً تحرروا لا من القافية وحدها ، بل أيضاً من الأسلوب والخيال ، فسقط هذا النوع من الشعر ، وعبثاً حاولوا أن يقيموه معتمدين على الخواطر النفسية وحدها أو على القصص وحده فإن ذلك لم يُغنهم من أمرهم شيئاً ، إذ لا بد أن يحل مكان القافية المرفوعة قيم شعرية جديدة ، فإذا رُفعت القافية وُرفِع معها الأسلوب والصياغة والخيال الحصب لم يعد هناك شعر ، بل أصبحت تقرأ نثراً وما يشبه النثر .

وبينما كان شكرى والمازنى والعقاد يقودون هذه الحركة وقع تصادم بينهم أو قل بين المازنى وشكرى ، فقد هاجم شكرى فى مقدمة الجزء الخامس من ديوانه المازنى واتهمه بإغارته على شلى وهينى وغيرهما . ووضعت الحرب وُزارها ورجع شوقى من منفاه ، وكان شعره فى رأى المازنى وصاحبه العقاد يجب أن يُسمَدَ لأنه لا يَجْرى على سنن المذهب الجديد .

ويظهر أن بعض الصحف الأسبوعية وخاصة « صحيفة عكاظ » أخذت تشيد بشوقى وشعره وتحط من العقاد وصاحبه « واستطالت عليهم بالشم وعيرتهما بالتقصير عن قدر شوقى والتخلف عن شأوه » . وكان ثمرة ذلك كله أن نُفِّى العقاد والمازنى كتيباً سميّاه « الديوان » وأخرجنا منه حَلِيقَتَيْن ، تناولوا فى حلقة الأولى منه شوقى وشكرى وفى الثانية شوقى والمنفلوطى .

وانصبَّ العقاد على شوقى سَوَوط عذاب ، فأنكر تقليده للشعر القديم ، وأنكر صوره الأدبية فى رثاء محمد فريد وعثمان غالب ومصطفى كامل والأميرة فاطمة ، وتجاوز الاعتدال فى نقده إلى غير قليل من العنف ، وكأن شوقى متحال أمامه إلى صنم ينبغي أن يحطمه ، بينما ذهب المازنى يُزْرِى على شكرى والمنفلوطى وطريقتهما فى الشعر والكتابة .

وهمنا هذه المعركة التى أجج نارها العقاد ضد شوقى ، فقد ذهب يشن

عليه حرباً شعواء ، وإنه ليقول له في معرض نقده :

« اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بوجود الأشياء لا من يعدّها ويحصي أشكالها وألوانها، وأنّ ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف عن لبّابه وصلة الحياة به . وليس همّ الناس أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسّهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وما سمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه . وإذا كان وكندك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار ، فما إن زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك . وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه . . . وصفوة القول أن المحكّ الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الأزهار إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية »^(١) .

والعقاد يحاول أن يلفت شوقي إلى مسألة دقيقة في صياغة الشعر وصناعته ، إذ يراه يُعنى بالتشبيهات كأنها غاية في نفسها، وهي غاية تفسد شعره إذ تجعله يغفل الإفصاح عن الشعور ، فهو يجلجل ويدوى بهذه المسألة الفنية وأشباهاها على حساب أغراض شعره الأساسية ، وهي التعبير عما يجده ويحسه ، هكذا يريد العقاد أن يقول .

وكأنه يرى أن شوقي ينساق مع الذوق العربي في عمل الشعر ، فنحن نعرف

أن القصائد كانت أول الأمر أى فى العصرين الجاهلى والإسلامى تعبّر عن غرضها مباشرة مع بعض العناية بالألفاظ والصور والتشبيهات ، ولكن لا نصل إلى العصر العباسى حتى تتبدل الحياة ، وحتى يحسّ الشعراء أنهم يبدئون ويعيدون فى معانٍ محفوظة . حينئذ تحوّل اتجاههم فى الشعر من غرضه الأساسى إلى العناية بما يُطوى فيه من زخرف البديع ، وما زالوا بهذا الزخرف حتى عقّدوه بل حتى حولوه إلى ما يشبه التمارين الهندسية المستغلقة .

ومعنى ذلك أن القيم الفنية انعكست فى الشعر العربى منذ العصر العباسى أو قل بعبارة أدق إن القيم تغيرت ، فلم تعد الصورة أو العبارة الأدبية وسيلة للشعر ومعانيه فى الرثاء والمديح وغيرهما ، بل أصبحت غاية فى نفسها ، فهى لا تعبّر عما يحده الشاعر ، وإنما تعبّر عن نفسها ، فلا غرض وراءها غير الزينة والزخرف اللفظى وروعة السامعين وجذب أنظارهم إليها وبها .

ويبالغ العقاد فى ذلك بالقياس إلى شوق فإنه لم يكن يُعنى بالزخرف اللفظى وما يتصل به من زينة تشبيه وغير تشبيه عناية عصور الانحطاط فى اللغة العربية ، ولا حتى عناية أبى تمام وأضرابه من العباسيين . إنما كل ما يلاحظ عليه حقاً أنه اندفع نحو شعر المناسبات ، وبذلك حجّب عن نفسه إلى حد بعيد الأضواء الغربية التى كان يمكن أن تنساب إلى شعره ، ولم يعد يظهر منها إلا ألوان خافتة ، بل قل ظلال تهتر من بعيد فى الفرعونيّات وما ينتظم فى سلكها .

وأخذ العقاد فى هذا الكتيب « الديوان » يُشرّح أشعار شوقى ويُجرّحها ، ويحاول بكل ما يستطيع أن يثبت أنها طبل أجوف ، بل هى عظام نخرة ، فلا شعر فيها ولا عاطفة ، وإنما فيها التفكك والإحالة والولوع بالأعراض دون الجواهر ، وما يمكن أن يسمّى شعوذة وأصدافاً من التشبيه غير لامة .

وكل ذلك كان معناه الثورة الشديدة على شوقى ، وهى ثورة تتحول عند العقاد إلى ما يشبه النضال والحصومة ، وكأنه يرى شوقى خطراً على الجليل الناشئ ، فهو يريد أن ينحّيه عن طريقه حتى يبدأ التجديد الواضح فى الشعر

العربي ، وحتى لا يضطرب الشعراء بين التجديد والتقليد كما يضطرب شوقي ، وكان شعره يروج في أوساط الأدباء والمثقفين ، فكان ذلك يزيد في حنق العقاد وغضبه وثورته .

وحدث في أثناء ذلك أن نالت مصر بعض الثمرات من حركتها الوطنية ، فأعلن تصريح ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ وقام النظام النيابي وشعر المصريون أنهم استردوا حرياتهم وخاصة ما اتصل منها بالفكر والرأى . وكان من آثار ذلك أن كثرت الأحزاب ، فبينما لم يكن قبل الحرب الأولى في هذا القرن غير حزب الأمة والحزب الوطنى أصبح بمصر أحزاب مختلفة من وفديين ودستوريين إلى شعبيين واتحاديين ، وكان لكل حزب صحفه ، وكان الحزب الوفدى بزعامة سعد زغلول يحتلُّ المكانة الأولى في نفوس الشعب ، فكانت صحفه هي التى تُقَرَأُ ، وهى التى يُقْبَلُ عليها الجمهور ، فرأت الأحزاب الأخرى أن تقوم بمحاولات تصد هذا التيار الجارف ، وتحولَّ ولو أسراباً قليلة منه إليها ، فعُنيَت بالأدب وعَرَّضه على الجمهور ، حتى تروج صحفها ، وحتى يقبل الناس على قراءتها . ولم تكتف الأحزاب المعارضة للوفد بذلك فى صحفها اليومية، بل أصدرت صحفاً أسبوعية خاصة بالأدب ودراساته فى الغرب والشرق على نحو ما أخرج الدستورىون السياسة الأسبوعية ، وكان يكتب فيها هيكل وطه حسين والمازنى . وواجه ذلك الوفديون بحركة مقابلة فى صحفهم ، فأخرجوا البلاغ الأسبوعى ، وكان العقاد كاتبهم الأول فى السياسة والأدب والنقد .

وبجانب هذه الصحافة نشطت الصحافة الشهرية وعلى رأسها الهلال والمقتطف . فكان من ذلك كله نشاط واسع فى أدبنا السياسى وفى النقد الأدبى ، وذهب طه حسين يدعو دعوته المشهورة وهى أن الأحكام التاريخية فى الأدب ليست إلا أحكاماً إضافية ، وأخذ يشك فى الشعر الجاهلى ، ونشر كتاباً فيه أحدث ضجة واسعة . وفى الوقت نفسه كان هناك مترع مخاصم لطه حسين وأمثاله ، وهو مترع محافظ يقوم على احترام التراث العربى القديم والأحكام التاريخية السابقة .

واتسعت رقعة المسألة لا بين طه حسين وخصومه ، بل بصفة عامة بين مَنْ سُمِّوا مجددين ومحافظين ، واتخذ النزاع أشكالا مختلفة ، وحمل مصطفى صادق الرافعي راية المحافظين لاضد طه حسين فقط بل ضد كل مَنْ حدثته عنه بالثورة على الأدب العربي ، وأثار هو وسلامة موسى في مجلة الهلال بحثاً طريفاً في القديم والجديد ، فسلامه موسى يشك في كل التراث العربي ، ويقول إن الحياة المادية تغيرت فلا بد أن يتغير الشعور وأن تتغير لعواطف ، ولا بد من تغير التعبير وتغير الأدب جملة ، ويقول الرافعي إن "لأدب العربي يتسع لكل جديد ، وإنه ليس أدبا عربياً كل ما يخرج على ساليب العرب وطرقهم . وتشتد المعركة ، ويدخل فيها العقاد ، وتتسع الخصومة بينه وبين الرافعي حتى ليكتب فيه كتابه « على السفود » يعيب آراءه ويعيب شعره خاصة ، وكأنه جاء ليردَّ عدوان العقاد على شوقي .

وفي أثناء هذا النقد الأدبي الصاحب يكتب نقاد وشبان مختلفون في المجالات ، وتر مسائل كثيرة في الأدب وتحليله ، وخاصة مسألة القديم والجديد في الشعر . ولا ينظم شوقي في المديح وحده ، وإنما ينظم أيضاً في حوادث ومناسبات جديدة تصل بجماة الوطنية وبيع بعض المشروعات الإنشائية ، ويتساءل النقاد هل هذا النوع من الشعر الجديد نوع قيم ينبغي أن يعكف عليه الشعراء أو هو كالمديح ونلجاء ينبغي أن يهجروه ؟ وينظم شوقي في المحترعات الحديثة فيتساءل النقاد أيضاً أهذا حقاً لون جديد ينبغي أن يهتم به الشعراء أو هو كالشعر التقليدي ينبغي أن يدعوه ؟ ويكتب طه حسين ويكتب المازني ويكتب العقاد ، ويكثر التصريح في هذين اللونين الجديدين . وتذهب الكثرة وعلى رأسها هؤلاء النقاد الذين سميناهم إلى أن هذا تجديد قاصر ، لأن الشاعر يربط نفسه بحوادث حية لو أنها لم تحدث ما نَظَّم شيئاً ، والأصل في الشاعر أن يكون له وجهة وخطية خاصة بشعره يقصر عليها عنايته ، لا أن يكون كدوارة الريح كل يوم في اتجاه حسب ما تأتي به الظروف والحوادث . ويستمر العقاد خاصة في حمله الشديدة على شوقي ، من ذلك قوله عنه وعن أنصاره ، وهو يدعوهم بالشوقيين :

«ظنوا في حيرتهم أن الشعر العصري هو وصف المخترعات الحديثة من بخار وكهرباء وطائرات وأمثال ذلك من آلات ناطقة وصور متحركة ومعجزات لهذا العصر الحديث لم يتقدم بوصفها المتقدمون ، فقلنا لهم : لا . . . لو كان هذا هو الشعر لوجب على كل شاعر أن يظل على اتصال بالمصانع تنفحه (بالكتالوجات) أولاً فأولاً ليسابق سواه في العصرية ، ويكون في شعره (على آخر ساعة) كما يقولون في لغة التجارة والصناعة . وبعد فهؤلاء شعراء أوروبا وأمريكا لم يجتمع مما نظموا في وصف المخترعات ما يملأ كراسة صغيرة ، وفيها الشعراء جدّ الشعراء في الوصف خاصة وفي سائر فنون القصيد ، فهل يزرى بهم ذلك أو يدخلهم في عداد الأقدمين والمقلدين ؟ كلا ! وإنما أنتم تولعون بالطائرات وما أشبهها ، لأنكم تقيسون الشعر بمقياسه القديم ، وتتأثرون الجاهليين ، وأنتم تزعمون أنكم تأخذون بالحديث ، فقد وصف الجاهليون الناقة ، فوجب أن تصفوا أنتم الطائرة ، لأن الأقدمين كانوا يركبون النوق والعصريين يركبون الطائرات ، فكأن الشاعر لم يُخلق في الدنيا ، إلا لينظم في وسائل المواصلات ، كيفما تبدلت بها الغير وتقبلت بها الأحوال . . . وظنوا وظنّ معهم بعض المطلعين على طرف من العلوم الحديثة أن الشاعر شاعر الأخلاق والاجتماعيات لا يكون ابن عصره إلا حين تقرأ في ديوانه قصيدة لكل حادثة من حوادث السياسة والاجتماع في أيامه ، ولو أن هؤلاء راجعوا ديوان « جوته » مثلاً لما عثروا فيه على بيت في وصف الزلازل السياسية التي أحقت بألمانيا في حياته ، وهو هو بإجماع النقاد شاعر وطنه العظيم ، والرجل الذي كان له أثر في يقظة ألمانيا الأدبية بعد في طليعة الآثار . فللشعر في إيقاظ الأمم طريق غير طريق الساسة ودعاة الاجتماع ، وللايقظات النفسية مسالك ومسارب لا يُستدرك عليها عناوين الحوادث السياسية والدعوات الاجتماعية التي تكتب فيها الصحافة ، ويتحدث بها اللاغظون بالموضوعات اليومية » (١) .

ولا يزال العقاد كما عهدناه قبل الحرب يستلهم في حكمه على شوق الصورة

الأدبية الغربية ، فإذا لم يُحدث شعراء الغرب شعراً في المخترعات الحديثة ولا في الحوادث السياسية والاجتماعية فلا يجوز لشوقي أن يحدث شيئاً من ذلك . وربطُ عجلة شوقي بشعراء الغرب تحكُّمٌ ، وهو بالضبط ربط بنوع من التقليد لقى كرهه العقاد في شوقي ، وغاية ما في الأمر أن شوقي كان يقلد شعراء الغرب ، والعقاد يريد له أن يقلد شعراء الغرب .

وربما كان تقليد شوقي لشعراء العرب أقرب إلى نفسيات مَنْ يقرأونه من تقليد العقاد وأمثاله لشعراء الغرب . وأكبر الظن أن ذلك ما أسقط بعض دعاة التجديد ، سقط شكرى والمازنى ، وسقط أبو شادى وجماعة أهولو الذين نشأوا حول هذا التاريخ ، بل إننا نجد الجماعة الأخيرة تتجه إلى شوقي وتتخذة رئيساً لها ، كأنها فقدت إزاء شوقي حق استقلالها والسيادة على نفسها .

ومهما يكن فقد دار بين سنتي ١٩٢٠ و ١٩٣٠ نقد كثير لما كان ينظمه شوقي حينئذ في المناسبات والمخترعات الحديثة ، وكان أهم من أدار هذا النقد العقاد من جهة ، وطه حسين من جهة أخرى إذ لم يكن معجباً بمناسبات شوقي ، ولا بكثير مما كان ينظمه ، وكان يأخذ عليه وعلى زميله حافظ الكسل في التصف والاكتهاء بتناول الأشياء من قريب . وحدث أن أحمد لطفى السيد ترجم كتاب الأخلاق لأرسطو ، واستقبل شوقي ذلك بقصيدة بديعة من قصائده ، غير أنه نسب فيها إلى أرسطو بعض آراء أستاذه أفلاطون ، فاستغل طه حسين الفرصة ، وحمل على شوقي وعابه عيياً شديداً بنقص ثقافته الفلسفية (١) .

وقد يعاب شوقي بنسبته إلى أرسطو آراء ليست له ، ولكن لا يعاب جملة بضعف ثقافته الفلسفية ، فليست الفلسفة ضرورية في تكوين الشاعر العظيم ، ولم يكن هوميروس يعرف فلسفة ، وحتى إن كنا نريد من الشاعر أن تكون له فلسفة ، فليس معنى ذلك أننا نُلزمه بقراءة الفلسفة ، فالفلسفة شيء والشعر

(١) حافظ وشوقي ص ١١٥ وما بعدها .

شيء آخر ، ولم يكن شكسبير ولا فيكتور هيجو ولا دى موسيه ولا غيرهم ممن قرأ لهم شوقى فلاسفة.

ونحن نعرف أنه ليس من مهمة الشاعر أن يعبر عن الفكر ، إنما مهمته الأساسية أن يعبر عن الشعور ، فطلبُ التفلسف إلى شوق نوع من التحكم كطلب تقليد الشعر الغربى . ومن هذا اللون من التحكم أن ينشر شوق قصيدة فى شكسبير فيقرؤها طه حسين ويعقب عليها بقوله :

« أقلُّ ما يحسُّه قارئها أن شاعرنا لم يعلم من أمر شاعر الإنجليز إلا شيئاً ضئيلاً جداً يعرفه المثقف العادى ، وهو على كل حال لم يفهم روح شكسبير ، ولم يتمثله ، ولم يحس ، بل لم يحاول ، تصوير هذا الروح . وكل ما فى القصيدة مدح لإنجلترا أول الأمر ، ثم ثناء على شكسبير غريب ، يشبه فيه أبيات شكسبير بالآيات المتزلة ، ويشبه معانى شكسبير بعينى . ولست أدري ما هذا الحسن المشترك بين معانى شكسبير وبين المسيح ، بل لست أدري كيف يُذكرُ شكسبير المتأثر بوثنية القدماء وآداب الشمال الأوربى إلى جانب المسيح ؟ وكيف يشبه أدب شكسبير بالإنجيل ؟ إنما هو كلام يقال ، ويعتمد صاحبه على أن الذين سيقرواونه ستروعههم الألفاظ دون أن يبحثوا عن المعانى ، لأنهم لا يعرفون من أمر شكسبير ولا من أمر المسيح والإنجيل شيئاً كثيراً . ثم يقول شوقى إن قصص شكسبير تمثّل الحياة ، وكل مثقف يعرف هذا ويقول ، بل كل مادح لشاعر من الشعراء الممثلين يقول فيه هذا بالحق حيناً ، وبالباطل أحياناً . ثم يتجه شوقى إلى شكسبير ، فيسأله أسئلة عادية قد ألفتها الناس منذ قرأوا رثاء أبى العلاء ، وعرفوا تصويره ليلي الأجساد فى القبور ، ثم يطلب إلى شكسبير الذى أجرى الدم أنهاراً فى قصصه أن ينهض ليرى كيف جرى الدم بحاراً فى ظل الحضارة الحديثة ، ويذم الحرب كما يذمها كل إنسان . هذا علمُ شاعرنا بشكسبير ، وهذا تصوير شاعرنا له ورأيه فيه ، وأين يقع هذا كله من آراء الشعراء الفرنسيين والألمان المحدثين فى شكسبير ؟ وإلى لأعرف محاورات لجوته حول بعض القصص التى تركها شكسبير حول هملت

مثلاً في ولهم ما يستر لا يُذكر معها ما قاله شوقي من الشعر ، ومع ذلك فقد كان من الحق على شاعرنا أن يكون علمه بشكسبير أوضح من علم الألمان وفرنسيين في القرن الثامن عشر ، لأن فقهه هذا الشاعر العظيم قد تقدم في قرن ونصف قرن تقدماً عظيماً^(١) .

وفي رأينا أن هذا تحكّم ، فإن طه حسين يطلب إلى شوقي أن يعبر في ثنائه على شكسبير لا عن علمه وفقهه به ، بل عن علم القرون التي سبقته وقهرها به ، ويقارن بينه وبين جوته ، مع العلم بأن جوته كان شاعراً وكان ناقداً ، فله في النقد آراء يتداولها الدارسون والناقدون للأدب والشعر ، أما شوقي فلم يكن ناقداً يوماً ، بل كان دائماً ، كما هو في هذه القصيدة ، شاعراً غنائياً ، لا يعبر عن علمه وفقهه ، وإنما يعبر عن عواطفه وشعوره ، وينظم ذلك بعقلية الشاعر الغنائي ، لا بعقلية الناقد المحقق ولا الفقيه العالم ، فيقول :

ما أنجبت مثل شيكسبير حاضرة	ولا نمت من كريم الطير غناء
نالت به وحده إنكلترا شرفاً	ما لم تنل بالنجوم الكثر جوزاء
لم تُكشِفِ النفس لولاه ولا بُليت	لها سرائر لا تُحصى وأهواء
شعر من النسق الأعلى يُؤيِّده	من جانب الله الإلهام وإيحاء
من كل بيت كآوى الله تسكنه	حقيقة من خيال الشعر غراء
وكل معنى كعيسى في محاسنه	جاءت به من بنات الشعر عذراء
أو قصّة ككتاب الدهر جامعة	كلاهما فيه إضحاك وإبكاء
مهما تمثّل تر الدنيا ممثلة	أو تُتَلَّ فهي من الإنجيل أجزاء

وشوقي إنما يشبه آيات شكسبير بآيات الإنجيل أو بالآيات المنزلّة لبيان بلاغتها وسحرها وفعلها في النفوس ، وقد ذكر الإلهام والإيحاء ، وهما طبيعيان

يذكرهما الشعراء كما يذكرهما النقاد حين يتحدثون عن الشعر ، وذكره لعيسى في أثناء ذلك ليس فيه غرابة ، فشكسبير مسيحي وإن كان متأثراً بوثنية القدماء ، وشعره إنجيل الشعر عند الإنجليز ، وهم يقدسونه تقديساً لا حد له ، حتى يقولون كلمتهم المشهورة : لوخِئِرْنَا بين شكسبير ومستعمراتنا لاخترنا شكسبير ، فشوق لا يُغرب بهذا وأشباهه. أما قوله إن شكسبير يمثل الحياة مضيئاً إلى ذلك أن فيه إضحاكاً وإبكاء ، وأنه يكشف أسرار النفوس ، فمن أدق ما وُصف به شكسبير بين النقاد ، لأنه من المعروف عندهم أن مأساته تحوى غير قليل من عناصر الضحك ، وأنه بارع براعة لا حد لها في كشف النفوس ونقل أسرارها ، وتمثيل الحياة في مختلف مظاهرها ، إذ كانت له عين بصيرة واسعة نافذة استطاعت أن تحول الأعمال والأقوال البشرية إلى شعر . فلخصّ شوق هذه الخصائص في أبياته على طريقة الشاعر الغنائى الذى يوجز ويلمّح ويشير من طرف خفى . أما الأسئلة التى سأها شوق بعد ذلك لشكسبير عن الموت وما بعد الحياة فقدّم لها بأنه أبان للناس عن هذه الحياة الدنيا وما يجرى فيها من عواطف ونزعات وأخلاق فهل له أن يبين لهم عن أخراهم وما هم ملاقون فيها ، ويفضى إليه بما عنده من أسرار ؟.

والحق أن من يقرأ كثيراً من نقد طه حسين والعقاد لشوق يرى فيه ضرباً من التحكم ، مرجعه إلى أنهما يحاولان في كثير من نقدهما قياسه بمعايير غربية . وما كانا يأخذان عليه أيضاً ، واندفع الشبان من ورائهما يثيرونه كثيراً ، وفرة استخدام شوق للصور القديمة في شعره ، فإذا عادت أم المحسنين بعد غيبة طويلة في تركيا استقبلها شوق بقوله :

ارفعى السّتر وحيّى بالجبين وأرينا فلق الصّبح المبين

وقفى الهودج فينا ساعة نقتبس من نور أم المحسنين

واتركى فضل زماميه لنا نتناوب نحن والروح الأمين

وهى لم تعد في هودج ، وإنما عادت في سيارة ، فلا زمام ، ولا ستر ،

ولا شيء، ومن هنا قالوا: ماذا يَضير شوقى لو أنه ذكر أنها عادت في سيارة، ولكنه يأبى إلا أن ينزع نفسه من الحاضر، ويرتد إلى الوراء، إلى الجاهلية وعصر الناقة والبعير، كأنه يعيش في الصحراء لا في القاهرة المتمدنية المتحضرة التي اختلفت وسائل النقل والمواصلات فيها عما كان الشأن في القديم. ومما انتقدوه عليه، ويجرى هذا المجرى استفتاحه قصيدته: «م شروع ملنر» بقوله:

اثنِ عِنانَ القلبِ واسلمْ به من رَبرِبِ الرَّمْلِ ومن سِرْبِهِ^(١)
قالوا ما لنا ولهذا الربرب يجرُّه من الرمل جرًّا ؟ ولماذا لا يتغزل في فتاة قاهرية أو من عصره ؟ ولكنه يريد دائماً التقليد ، حتى في الغزل ومن يتغزل بهن. ويقول في قصيدة 'أنشدت في حفل تكريم لأشخاص اعتقلوا ثم أفرج عنهم: يَحْدِجْنَ بِالْحَدَقِ الْحَوَاسِدِ دُمِيَّةً كظباء وَجَرَّةً مُقْلَتَيْنِ وَجِيداً^(٢)

فيقول نقاده ما لنا ولوجرة التي ذكرها امرؤ القيس في بعض شعره ؟ إنه يأبى إلا أن يتابع وأن يبالغ في متابعته ، فيركب العصور من خلف ليأتى بلفظة من امرئ القيس وأمثاله الجاهليين ، حتى يروع سامعيه . وهو لا يصنع ذلك بالغزل وما يتصل به فحسب ، بل يطبقه على كثير من شعره ، فلماذا انتصر مصطفى كمال على اليونان وأخرجهم من بلاده لم يذكر عُدَدَ الحرب الحديثة التي استخدمها هو وجيشه من الدبابات والطائرات والمدافع^(٣) . بل ذهب يذكر السيف والقَنَا وما يتصل بهما :

لَمْ يَأْتْ سَيْفُكَ فَحِشَاءٌ وَلَا هَتَكْتُ قَنَّاكَ مِنْ حُرْمَةِ الرِّهْبَانِ وَالصُّلْبِ
فهو لا يجانس بين العصر وشعره ، ولا يحقق كلامه ، ولا يحاول أن يجعل صلة بينه وبين الواقع . وكان مثل هذا النقد يوجّه فيما يماثل السهام النارية ، يريد أن يخرق حجاب هذا الشاعر الذي يستهوى الناس من حوله ، بل كان

(١) ربرب الرمل وسربه: القطيع من البقر والظباء، والاستعارة واضحة.

(٢) يحدجن: يبالغن في النظر. دمية: حسناء. وجرة: موضع (٣) انظر حافظ وشوقى ص ٢٦.

يوجّه فيما يماثل عصا موسى ، يريد أصحابه أن يقضوا على سحر شوقي وأن يلقفوا ما يأفك من شعر !

والحق أن شاعرنا ليس عليه من بأس في استخدام ذلك كله ، لأنه حين يستخدمه لا يقصده لذاته ، وإنما يتخذه رموزاً ، فهو يرمز بالهودج عن السيارة، ليُكسب المقام وقاراً وتجلّةً يخلعهما القِدَم . وعلى نحو من ذلك يذكر ربّ الرمل وطلباء وجنّة والسيف والقنا، فهذه كلها أشياء لا يعينها شوقي بذاتها ، وإنما يستخدمها من حيث إنها رموز تقليدية تجري على ألسنة الشعراء . فكان من الواجب أن لا يشتط النقاد في قدحه لاستخدامه هذه الرموز ، فهو يعرف قبلهم أنها قديمة ، ولكنه يتخذها لتُضفي على شعره جمالا حيناً ، ووقاراً حيناً ، وهو لا يريد لها دالة بمعانيها الأصلية الدقيقة ، وإنما يريد لها على أنها رموز فقدت معانيها القديمة ، وأصبحت رموزاً لمعان متجددة .

وشوقي لا يخرج بذلك على ذوق الغربيين أنفسهم ، فشعراؤهم يستخدمون أشياء يونانية ولاينية كثيرة، قدّمَ عليها الزمن وطال عليها العهد ، ولا يلومهم أحد من النقاد ، لأنهم يعرفون أنهم يستخدمونها رموزاً لا أكثر ولا أقل ، وهي رموز لا تفقد الشعر جماله ، بل تضيف إليه جمالا على جال ، إذ تعين على خلق جوٍّ شعري بديع ، فيه قديم وجديد وماض ومعاصر .

وما لا شك فيه أن الناس يعيشون غير منبئين من قديمهم ، بل إنهم ينزعون دائماً إلى الاتصال بماضيهم ، فإذا حاول شوقي هذا الاتصال لم يكن من حقنا أن نحرّمه منه ، ولا أن نشوّس عليه، إنما الذي من حقنا أن نتساءل عنه هو هل وفّق في التعبير عن مشاعره وخواطره وأفكاره ومعانيه ؟ . هذا هو السؤال الذي يوجّه إلى شوقي ، أما أنه يستخدم القديم أو العناصر القديمة في شعره فهذا من حقه ، ما دام يحسن أداء معانيه وتصوير عواطفه ، بل لعله إنما كان يتفوق ، أو بعبارة أدق كُتب له أن يتفوق على من كانوا يبالغون في التجديد ، ويتخذونه مثالا للمحافظة ، لهذا المتزع في فنه ، فهو لا ينسى القديم ،

شعره لذلك لا يخرج على الذوق العربي العام ، ولا يشذ على الصورة الفنية المرسومة في أذهان الناس .

وكأنه كان يملك أسرار الشعر العربي ، فهو يحسن أدائه ، ويحسن خلق الجو الذي يجذب الأنظار إليه ، تارة باستخدام العناصر الحاضرة ، وتارة باستخدام العناصر الماضية ، وهو يزاوج بين المجموعتين مزوجة من شأنها أن تُشعر من يقرأونه بأنهم يقرأون شعراً عربياً ، فالطريق الفني الموروث لم يقطع والجو الشعري لم يتبدد ، بل لا تزال الدروب متصلة ، والخيط غير منقطعة .

ومع ذلك كان شوق يَصلى ناراً حامية من العقاد خاصة ومن شباب الجيل الجديد ، فكان كلما أخرج قصيدة تُصَوَّب إليه السهام ، حتى حين احتفلت الحكومة المصرية رسمياً بتكريمه ، واجتمع الشعراء لذلك من آفاق العالم العربي ، فإن السهام والنبال سرعان ما تجمعت في عدد السياسة الأسبوعية الذي خرج ليسجل هذه المناسبة . وأكثر ما فيه إنما رَمَى به شبابٌ نزعوا عن قوس طه حسين أو قوس العقاد ، فكنت لا تسمع ولا تقرأ إلا شاعر التقليد وشاعر الحديوي ، وشاعر المناسبات ، وشاعر الصنعة والتكلف وشاعر المعارضات الشعرية ، وقلما تقرأ أو تسمع ثناء أو نقداً عادلاً أو رأياً شخصياً صادراً عن تمهل وأناة في الحكم على الشاعر ووظيفته وبيان قيمته الفنية بياناً غير متأثر بآراء سابقة ، وكأنما كان يدعُ العصر أن يهاجم الشبان وناشئة الجيل الجديد شوق دون أن تكون لهم أسلحة حقيقية يهجمون بها عليه ، فأسلحتهم كلها مستعارة من طه حسين والعقاد ومن لف لفهما من كبار النقاد المعاصرين .

ومن المؤكد بل من اليقين أن طه حسين كان أكثر اعتدالاً من العقاد في نقده لشوقي ، فلم يبالغ مبالغته في تجريجه ، ولم يسرف إسرافه ، بل كان دائماً يشيد بمواهبه ونبوغه ، ويقول إنه رَدَّ إلى الشعر العربي نضرتة وبهاءه وتقديم ، ومهد خير تمهيد لهضته الحديثة في مصر ، بل لزعامتها وقيادتها لشعراء العرب في الأقطار الإسلامية المختلفة .

فقد طه حسين كان يسوده غير قليل من الإنصاف والاعتراف بعبقرية شوقي في الشعر ، أما العقاد فيرسل نقده دائماً على شوقي كأنه شواظ من نار ، يريد أن يحرق به شعره وفنه ، لعله يكون « بخوراً » لفن الحليل الحديد وشعره الجديد كل الجدة في تقاليده الفنية المكتسبة من الغرب . وكان ينتهز كل فرصة ينشر فيها شوقي قصائده ليأخذ عليه مسالكه ، وكان من أهم هذه الفرص قصيدة شوقي في مهرجان تكريمه ، وهي قصيدة طريفة ، يفتتحها بوصف الربيع وإقباله ، ويجرى الوصف على هذا النحو :

مَرْحَبًا بِالرَّبِّيعِ فِي رَيْعَانِهِ	وبأنواره وطيب زمانِهِ
رَفَّتِ الْأَرْضُ فِي مَوَاقِبِ آذَا	رَوَّشَبَ الزَّمَانُ فِي مِهْرَجَانِهِ
نَزَلَ السَّهْلَ ضَاكًا الْبُشْرَ يَمْشِي	فِيهِ مَشَى الْأَمِيرُ فِي بُسْتَانِهِ
عَادَ حَلِيًّا بِرَاحَتِهِ وَوَشِيًّا	طَوَّلَ أَتْهَارَهُ وَعَرَّضَ جِنَانَهُ
لَفَّ فِي طَيْلَسَانِهِ طُرَرَ الْأَرُ	ضَ فطاب الأديمُ من طَيْلَسَانِهِ ^(١)
سَاحَرُ فِتْنَةُ الْعَيُونِ مَبِينُ	فَصَلَ الْمَاءُ فِي الرَّبِّي بِجُمَانِهِ ^(٢)
عَبَقَرِي الْخِيَالِ زَادَ عَلَى الطَّيِّ	فَ وَأَرَبَى عَلَيْهِ فِي أَلْوَانِهِ
صَبْغَةُ اللَّهِ ! آيُنَ مِنْهَا رَفَائِي	لُ وَمَنْقَاشُهُ وَسَحَرُ بَنَانِهِ
رَنَمُ الرُّوضِ جَدُولًا وَنَسِيمًا	وَتَلَا طَيْرٌ أَيْكِهِ غُصْنُ بَانِهِ
وَشَدَّتْ فِي الرَّبِّي الرِّيَّاحِينَ هُمْسًا	كَتَغَنَى الطَّرُوبِ فِي وَجْدَانِهِ
كُلَ رِيحَانَةٍ بَلَحْنِ كُعْرُسِ	أَلْفَتْ لِلْغَنَاءِ شَتَّى قِيَانِهِ
نَعْمُ فِي السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ شَتَّى	مِنْ مَعَانِي الرَّبِّيعِ أَوْ أَلْحَانِهِ

وقرأ العقاد القصيدة ، ووقف عند هذا المقطع واتخذته وسيلة ليصب
 (١) الطيلسان: كساء أخضر. الأديم: وجه الأرض. طرر: جوانب. (٢) الجمال: اللؤلؤ.

منه فوق رأس شوقي في أثناء تكريمه وعلى مفرق إكليله حميماً من نقده اللاذع ،
يريد أن يححو به هذا التكريم محواً ، يقول :

« ولندعُ من الأبيات ما يرادف نداء الباعة في الأسواق (بالورد الجميل
والفُلَّ العَجَب والتمر حِناً روايح الجنة) ولننظر ما بقى فيها من دلائل الإحساس
بالربيع والامتزاج بالطبيعة والشغف بالحمل في موسم الجمال والحياة . كل
ما يبقى بعد ذلك أن الربيع يمشى في السهل مشى الأمير في بستانه ، وأن
صبغة الله أجمل من صبغة رفاثيل . فأما أن الربيع يمشى في السهل مشى الأمير
في بستانه فيصح أن تكون كلمة موظف في شارة الوظيفة لا كلمة إنسان في
نشوة السرور بجمال الحياة وسكرة الفرح بالاشواق والآمال والذكريات والأشجان .
وهى لا شىء من حقيقة ولا من تمويه ، ولا شىء من زينة صحيحة ولا من
زينة مزيفة ، ولا شىء من عيان بالنظر أو تصور بالخيال ، فحشية الأمير
في بستانه كحشية كل إنسان في كل بستان ، والأمير لا يكون على أجمل حالاته
هناك ، لأنه قد يمشى في مبادله التى لا تميزه عن سائر الناس . . . والربيع
بعد هو البستان ، فهلا قال شوقي إن الربيع يمشى في الربيع مشية الأمير
في الأمير ، والأمير أيضاً قد يكون شيخاً فانياً ، لا حساً فيه ولا عاطفة ،
وقد يكون فتى دميماً لا بهجة له ولا وسامة ، وقد يكون أميراً كأمر الشعراء ،
لا حس فيه ولا عبقرية ، ولا أشعار له ولا ألحان . فإذا من إحساس الإنسان
فضلاً عن الإنسان الشاعر في ذلك التشبيه الذى جعل لنا الربيع ملحفاً بالميزانية
والتشريفات والدواوين ؟ . وأما أن صبغة الله خير من صبغة رفاثيل فكلمة
لا دليل فيها على إحساس بالطبيعة ولا إحساس بالفنون ، كلمة فيها من الغباء
ما يكشف عن عامية مطبقة وجهل بعيد القرار ، فالعامية المسفون هم الذين
يفهمون أن طلاوات الصور أجمل من صبغة الطبيعة ، ويحتاجون إلى من يقول
لهم إن تلوين الله أجمل من تلوين رفاثيل . أما النفس التى تذوق جمال الطبيعة
وتذوق جمال الفن فليست تحتاج إلى من يقول لها كيف أن الأصباغ في الرياض
أجمل من الأصباغ في الطروس ، وليست تفهم أن الفن بهجة ألوان تغالب

ألوان الأزهار والأنوار . . . ثم أى معنى عميق أو قريب لأن تقول للناس إن صبغة الله أجل من صبغة رفائيل إلا أن تكون ممن يفهمون فهم العامة للطبيعة والفنون ؟ ثم هل كان رفائيل بعد كل هذا مصوراً مفتتاً فى تصوير الرياض والأزهار ؟ لا ، بل كان الرجل مصوراً وجوه وشخوص مقدسة برع فيها براعته ، ولم يضرب به المثل قط فى تصوير الرياض والأزهار ، فلا حيس هنا بالطبيعة ولا ذوق للفن ولا علم بالتاريخ . فإن كان ثم إمارة (كذابة) فى الدنيا فهى إمارة هذا الذى لا يكفيه أن يُعَدَّ شاعراً ، حتى يعد أمير الشعر ، وحتى يقال إنه عنوان لأسمى ما تسمو إليه النفس المصرية من الشعور بالحياة ^(١) .

والعقاد لا ينصف شوق بهذا النقد ، وطبيعى أن لا ينصفه ، وهو ثائر عليه كل هذه الثورة العنيفة ، التى ينكر فيها عليه كل شىء حتى الألحان والأشعار ، وحتى أن يكون له إحساس الإنسان العادى ، ويتأدى ، فيصفه بالعامة والإسفاف والغباء ، وما يزال يجرّحه محققاً عليه مغيظاً منه ، حتى يخلع عنه إمارة الشعر التى توجّه بها شعراء العالم العربى كله .

وبنى العقاد نقده على صورتين استخدمهما شوق ، أما الصورة الأولى فتشبيهه للربيع بالأمير ، وهى صورة طريفة ، لا يفد منها على الذهن مطلقاً مقدرات العقاد ، تلك المقدرات التى لا يمكن أن يفكر فيها شوق ولا من يقرأونه لسبب بسيط ، وهو أن شوق يشبه الربيع بالأمير فى خيالاته وروعته وما يلبس من ثياب مزركشة بالقصب ، مطرزة أكمامها بالوشى . وليس فى الصورة غرابة ولا رائحة الميزانية والدواوين ، إنما فيها التماذى فى إكمالها بالبشر والضحك والمواكب والمهرجان . وكل ذلك يحتذى فيه شوق على الأسلوب العربى المعروف ببراعة الاستهلال ، فهذه مواكب الشعراء من الشرق العربى اشتركت فى مهرجان تكريمه وضمّفر إكليل الإمارة للشعر على مفرقه ، فهو يشير إلى ذلك كله إشارة بارعة فى قصيدته التى يشكر فيها كل هؤلاء الذين جاءوا يتوجّجونه ، ويجلسونه على عرش إمارته .

أما الصورة الثانية فمقارنة شوق لصبغة الله بصبغة رفايل وتقديم الأولى على الثانية ، فقد رأى العقاد في ذلك جرحاً للإحساس بجمال الطبيعة ، إذ قرنها شوق إلى الجمال المصنوع ، يصنعه رفايل . والعقاد غير محق في نقده ، لأن رفايل من أبرع المصورين في التاريخ البشرى ، وليست لوحاته « مصبغة ألوان » وإنما هي آيات من أعظم آيات الإنسان . ومن المعروف أن لوحة المصور وإن حاكت الطبيعة فإنها تجميلها وتضيف إليها بدءاً جديداً من مخيلة الرسام الحاذق ، وهو بدع يتسابق الهواة في شراء لوحاته الباهرة ، حتى لشترى اللوحة بآلاف الجنيهات . فإذا قارن شوق بين الربيع ولوحات رفايل لم يكن مغرباً على أصحاب الأذواق الجديدة الذين يؤمنون المتاحف ، ويبهرون فيها من رسوم تحيرهم سواء أكانت للطبيعة أو لأشخاص وجوه ، فكمال المحاكاة والتقليد للطرفين طرفي الأزهار والأشخاص واحد ، والبهجة والروعة بالكمالين واحدة .

وشوق يقول إنه حين ينظر إلى الطبيعة في الربيع ترسم أمامه كأنها لوحات ، تتجمع فيها الخطوط والأضواء والظلال والألوان ، وهى لوحات تستمد من أصباغ مقدسة تضيئ بالسحر والفتنة والجمال ، هى أصباغ الله . وليس في هذا التصوير قصور ولا انعدام للإحساس بالطبيعة ، بل على العكس يعلن شوق أنه يرى الطبيعة أمامه رؤية عميقة ، يتجسم فيها الجمال ويتجسد ، فإذا هى تبدو في شكل لوحات تامة كاملة ، لا تبدو له كما تبدو للإنسان الذى يراها متناثرة من حوله ، وإنما تبدو مجمعة مركزة ، كما تجتمع الخطوط وتتركز الألوان في اللوحات الأنيقة البهيجة ، التى تشع سحراً وجمالاً .

على أن هذا النقد الذى ناقشه الآن ، والذى نقف للمجادلة في جملته وتفصيله كان خيراً وبركة على شاعرنا وعبقريته الحصبة ، فقد أخذ يفيض بها على مناح وجوانب مختلفة ، فانصرف عن القصر والحديوى أو صرفته الظروف ، وعكف على الشعب وأخذ في مخالطته والتعبير عن حياته وآماله . ولم تُنَجِّهِ هذه التزعة الجديدة من حملات النقاد ، بل ظلوا يتعقبونه ،

وظلوا ينفقونه ويُجرّحونه، وكل ما أتاهاهم بقصيد استقبحوه ، متأثرين بما قرأوه في النقد الغربي عن الشعر والشعراء ، وما يرون هناك من نماذج فنية مختلفة . وكان يعلو الصياح والضجيج حينما تُنشر قصيدة أو ينشر جزء من الديوان ، ثم يهبط ، ثم يعود إلى العلو والارتفاع مع القصيدة الجديدة أو الجزء الجديد . ولم يلبث الينبوع أن تفجرت منه عينٌ صافية حققت الحلم الذي كان يراود الجيل الجديد منذ أوائل هذا القرن ، ونقصد الشعر التمثيلي الذي ابتكره شوقي في العربية، فبتدّ بذلك نفس هؤلاء المجددين الذين كانوا ينكرون عليه شاعريته ونبوغه فكانوا يكثرّون من نقده ، كما كانوا يكثرّون من الحديث عن الأمثلة الأوربية الكبيرة من الشعر القصصى والتمثيلي ، وقد رفعوا من أمامهم حواجز القوافي وسدودها المترامية ، واستحدثوا الشعر المرسل ، ومع ذلك ظلوا دون غايتهم ودون أمنياتهم ، حتى أخرجها لهم شوقي من حيز الخيال إلى حيز الحقيقة .

وهذا اللون الجديد الذي استحدثه شوقي لم يصرف نقاده عنه ، بل ازدادت العواصف الجاحمة هياجاً ، وازداد ما تنيره من العجاج والغبار^(١) وأكثر ما كان يُثار أن شوقي لم ينجح في تجديده ، وأنه لا يزال قاصراً قصوراً شديداً عن بلوغ الآيات الرائعة التي كتبها شعراء الغرب الممتازون ، ولعل أهم ما كُتب حينئذ نقد العقاد لرواية قمبيز ، وسنعرض له في الفصل التالي .

ومهما يكن فإن هذا النقد الجديد عند العقاد وطه حسين وأضرابهما كان له آثار كبار في شعر شوقي، فقد كان يشحذ ذهنه ، وكان من الذكاء والنبوغ والعبقرية بحيث استطاع أن يوازن في فنه موازنة دقيقة بين التقاليد الموروثة في الصياغة والموسيقى وغيرهما وبين ما يراد للشعر العربي الحديث من تجديد ومسايرة للعصر والبيئة والظروف ، ومن هنا استمر يستولى على المستهلكين لا في سوقنا الأدبية وحدها بل في جميع الأسواق العربية .

(١) اثني عشر عاماً ص ٣٦ .

الجمهور والصحف

مما يلاحظ على شوق وغير شوق في أواخر القرن الماضي وفي أثناء هذا القرن العشرين أنهم أخذوا يتأثرون بالجمهور أكثر مما كان يتأثر أسلافهم ، بل كان تأثر الأسلاف بالجمهور يكاد يكون معدوماً ، فشاعر كأبي تمام أو المتنبي حينما كان ينظم شعره لم يكن يفكر إلا في الأمير الذي يهديه شعره وفي حاشيته الخاصة . وبذلك كان الشعراء أرسقراطيين بأدق معنى لهذه الكلمة ، فهم لا يعرفون الشعب ولا يتصلون به إلا بمقدار حياتهم الخاصة فيه ، أما بعد ذلك فهم يجهلون جهلاً تاماً ، لأنهم لا يشعرون بوجوده في حياتهم الفنية ، ولا يرون له حقوقاً وواجبات عليهم ، فواجباتهم كلها ، وحياتهم الفنية كلها ، وكل ما يملكون من شعور ، مقصور على الخلفاء والأمراء وبطاناتهم .

وكانت هذه البطانات تضم جماعات من العلماء والأدباء كما نعرف عن بلاط المأمون مثلاً أو بلاط سيف الدولة ، فكان الشاعر يستهدف في شعره لرضاء هذه الجماعات الخاصة ، وهي إنما كانت تُعنى بالفن من حيث هو فن ، ولم يكن يهمها من أمر الشعب شيئاً ، وبذلك كان الشعر العربي قاصراً أو متخلفاً في تصوير الشعوب الإسلامية في أثناء العصور الوسطى تخلفاً شديداً ، فنحن لا نكاد نعرف من أمر هذه الشعوب شيئاً واضحاً ، إلا ما يأتي عفواً في شعر الشعراء ، وهو إنما يأتي إشارة وتلويحاً ، وقلما أتى واضحاً أو صريحاً .

وكان شعراء المديح هؤلاء يضيفون أنفسهم أحياناً إلى شعرهم ، ولكنهم لا يحاولون في أثناء ذلك أن يتحدثوا إلى الجمهور ، إنما يتحدثون إلى أنفسهم ، فيصورون ميولهم وأهواءهم وعواطفهم . وكان هذا أكثر التطور الذي مَسَّ

شعرنا العربي في أثناء العصر العباسي وما بعده من عصور ، فإن الشعراء غنّوا أنفسهم ، فنظموا خمریات ، وتغزلوا بالإماء والغلمان ، واستشعروا في ذلك غير قليل من الحرية .

ومعنى ذلك أن الشاعر العباسي ومن نسجوا على منواله من شعراء الأقاليم العربية حتى عصرنا الحديث كانوا لا يعنون بالجمهور مطلقاً ، فهم إما أن يعنوا بالأمراء وبطاناتهم من العلماء والأدباء وإما أن يعنوا بأنفسهم ، أما شعوبهم فكأنما سدّوا مغاليق أسماعهم دونها ، فلم يصوروها ، ولم يتجهوا إليها بشعرهم . ومن هنا كانت هذه الشعوب تنفصل عنهم ، وكان لها آدابها الشعبية الخاصة . والبارودي نفسه أستاذ شوق وسلفه الذي يحتذى على مثاله لا نجده معنياً بالجمهور المصري عناية واسعة ، فهو في الكثرة الكثيرة من شعره مشغول بنفسه ، يصف الحروب التي اشترك فعلا فيها ، ويتغنى بآماله وأحلامه ، حتى إذا نُقّي تغنى بآلامه وأشجانه . وفي ثناء ذلك نراه يطلب الإجادة الفنية على طريقة القدماء ، فهو يعارض أشعارهم ، وهو يريد أن يردّ إلى الشعر العربي حياته الخصبية القديمة . وليس من شك في أن اشتراكه في ثورة عرابي قرّبه من الجمهور ومن شعبه ، ولكنه على كل حال استمر في الصورة العامة لشعره يُعنى غالباً بنفسه كما يعنى بالإجادة الفنية من حيث هي . وكانت ثمار المطبعة في أثناء ذلك أخذت تعمل عملها في الحياة المصرية وشاركتها انتشار التعليم الذي بدأه محمد علي ، ثم وسّعه إسماعيل ، فوجدت طبقة كبيرة تقرأ ، واختلفت الوسائل ، فبينما كان القدماء لا يطلعون على شعر شاعر إلا عن طريق المخطوطات أخذت المطبعة توفر جهوداً كثيرة في هذا الصدد ، فمن جهة وفّرت الوقت ، ومن جهة ثانية وفّرت النسخ .

وعلى نحو ما أحدث ظهور المطبعة انقلاباً واسعاً في أوروبا كذلك كان الشأن في مصر ، فقد هيأت لسرعة تداول الكتب كما كانت عاملاً أساسياً في سرعة انتشارها ، وفي كثرة الأفراد الذين يمكن أن يطلعوا عليها . وكان الأفراد من القراء قد كثروا فعلاً بواسطة الاتساع بالتعليم في مصر .

وهذان عاملان أضيف بعضهما إلى بعض ، ونتج عنهما أن الشاعر أخذ يفكر في الجماعة التي ستقرأ ديوانه ، فثلا شوقي حينما طبع الجزء الأول من الشوقيات سنة ١٨٩٨ كان من غير شك يفكر في الجماعات الكبيرة التي ستقرأ هذا الديوان لا في مصر وحدها ، بل في العالم العربي كله . ومعنى ذلك أن الرقعة التي يخاطبها الشاعر أخذت في الاتساع ، فشوقي لا يفكر فقط في بطانة توفيق وبطانة عباس الثاني ، وإنما يفكر أيضاً في هذه الجماعات التي ستقرأ ديوانه .

وليس هذا فحسب ، فقد أحدثت المطبعة حدثاً هاماً في حياتنا العامة ، وقل أخذت تحدثه ، وهو الصحف التي تتخاطب مع عدد واسع من قراء . ولم يكتف الشعراء بنشر شعرهم عن طريق الدواوين ، بل أخذوا ينشرونه عن طريق الصحف ، وأهمل ذلك لتطور واسع في شعرنا الحديث عند شوقي ونظرائه من أمثال حافظ .

وهو تطور نستطيع أن نرى خطوطه واضحة عند شاعرنا ، فقد كان في يوم نشأته يشبه أدق الشبه الشعراء الذين سبقوه ، فهو يمدح ، يحاول أن يرضى حديوي وبطانته ، وهو ينظم شعراً يعبر به عن بعض عواطفه ، على نحو ما يصنع الشاعر العباسي ، ولكن لا يكاد يتقدم ، ويسافر إلى فرنسا ، ويطلع على الآداب الغربية ، حتى يختلف ذوقه . ويعود فيفكر في نشر ديوانه كما يفكر في الصحف ونشر شعره فيها ، وحينئذ يساق سوقاً إلى التفكير في الجمهور الذي ينشر له ديوانه ، وفي الصحف التي يخرجها أصحابها للشعب ، متخذين كل وسيلة ممكنة لإرضائه والحصول على إعجابه .

ويرى ذلك شوقي رؤية واضحة ، ولكنه في الوقت نفسه يفكر في سيده ، قد اختار أن يعيش بقصره هذه المعيشة المترفة الناعمة التي كان مغرماً بها منذ طفولته ونعومة أظفاره ، فإذا يصنع وهو يريد أن يستولى على الشعب خسر ، بل على الشعوب الناطقة بالضاد كلها ، حتى يكون له قصب نسق بين شعرائها ؟ وفكر وقدّر ، ولم تلبث شاعريته الخصبية أن فتحت له أبواباً على مصاريعها يستطيع أن ينفذ منها ، فيرضى الشعب المصري والشعوب

العربية ، وفي الوقت نفسه يرضى سيده أو قل لا يغضبه ، بل لعل منها ما كان يعجبه ويطلبه ، ويلجّ في طلبه .

وكان أهم هذه الأبواب مدح الخلافة التركية ، وتصادف أن كانت أوروبا المسيحية قد أعلنت عليها حرباً صليبية تارة تقودها روسيا ، وتارة تقودها دول البلقان ، وها هي مصر قد وقعت فريسة تحت أنياب الاحتلال الإنجليزي ، ووقع شمال أفريقيا في حبال الفرنسيين والإسبان والطلليان .

وننتج عن هذا كله أن استشعر المسلمون كرهاً للعالم المسيحي فقد أحسوا بحرب صليبية مقنعة تضرب أوتادها ، بل تغرز حرايبها وسيوفها في صدر الشرق الإسلامي وفي أطرافه المختلفة . وتطلّع المسلمون وسط هذه الظلمات إلى الترك والخلافة التركية يتمنون انتصارها وظفرها بأعدائها .

وبذلك تحول شوق يمدح الخليفة التركي وأعماله ، ويعتزّ بانتصاراته معبراً عن الآمال الكامنة في نفوس المسلمين جميعاً وفي نفوس المصريين وزعيمهم مصطفى كامل وأميرهم عباس ، فقد اتفق هوى الأمير والزعيم والجمهور ، وعمد شوق إلى قيثارته ، فغناهم جميعاً هذه النغمة التي تَطْرِبهم وتهز أنفسهم . ومن يطلّع على الشوقيات يستطيع أن يلاحظ كثرة القصائد التي يتغنى فيها بالخليفة وبالترك وشجاعتهم وخلقهم وما ينوطهم به المسلمون من آمال تجيش في صدورهم ، ونحن نعرف أهمية الخلافة عند المسلمين ، ويستغل ذلك شوقي ، فما يزال يذكر مواقف الإسلام السابقة ، وما يزال يمدح الخليفة بالعناصر الإسلامية المختلفة من تقوى وزهد ، فهو الهادي المهدي ، وهو حصن الدين الحنيف .

ولشوقي في هذا الباب قصائد كثيرة ، وخاصة في عهد الخليفة عبد الحميد ؛ ومن أروع ما نظمه من هذه التركيات قصيدته « صدى الحرب » في وصف الوقائع العثمانية اليونانية وقصيدته « الأندلس الجديدة » و « تحية للترك » غير قصائد أخرى كثيرة .

ولا يقرأ الإنسان هذه القصائد حتى يحسّ فيها عاطفة قوية ، وربما

كان ذلك يرجع من بعض الوجوه إلى عنصر شوقي التركي فكان يستشعر في نظمه آباءه وأصوله ، وفي الوقت نفسه كان يريد أن يرضى سيده، وكان يرضاً يريد أن يرضى الشعوب الإسلامية ، فاجتمعت أسباب متشابكة ، تنضى على تركياته جمالا وقوة .

ولم يكن الخليفة ولا كان الترك يقرأون هذه الأشعار التركية ، فشوقي ينظم بلغة لا يفهمونها ، وإذن فهو لا يتوجه للخليفة وبطانته بشعره كما كان يصنع شعراء العصور الوسطى ، وإنما هو يتوجه إلى سيده عباس والشعوب الإسلامية . وهو ينشر هذا الشعر في الصحف السيارة ليقراه المسلمون في مشارق الأرض ومغاربها . ولا شك في أن هذا يحدث اختلافاً شديداً بين شعر شوقي في مديح الخليفة وشعر من سبقوه من الشعراء في مديح الخلفاء ، فأبو تمام مثلاً حين يمدح المعتصم إنما ينظم شعره للمعتصم ، وينشده له ، أو يقيم من ينشده، وهو يريد أن يظفر برضاه ورضا بطانته، وهو لذلك يحاول جاهداً أن يحسن فنه ، فيوشيه بزخرف بديع ، ولا يتوسع في العواطف الدينية ، يمسها وتكن في رفق ، فليست هي التي تشغله ، وإنما يشغله فنه وعنايته به .

أما شوقي فلم يكن ينشد هذه التركيات عبد الحميد ولا غيره من الترك ، ولم يكن ينشدها بطانة خاصة حول الخليفة ، فالخليفة وبطانته جميعاً لا يحسنون العربية ، ولا يفهمون شيئاً مما ينظم بها ، إنما يؤلف شوقي هذه التركيات وينشرها في صحيفة الأهرام أو في غيرها لتذيع في العالم الإسلامي وتنتشر . ومن أجل ذلك لا يكون اهتمامه الأول بصنعه كما كان الشأن عند أبي تمام ، إنما يكون بالعواطف الدينية ، التي تعنى بها الشعوب الإسلامية ، ويعنى بها قرائه في مصر والشام والعراق ، واستعرض أى تركية له ، فستراه دائماً يشد في نسيجها خيوط العاطفة الإسلامية ، في الأثناء والحائمة والمطلع ، ومن طريف مطالعه قوله في افتتاح قصيدة « صدى الحرب » الرائعة :

بسيّفك يعلو الحقُّ والحقُّ أغلبُ ويُنْصَرُّ دينُ الله أيا ن تَضْرِبُ

وما يزال يَسْنُدُ القصيدة بمثل هذه النغمات الدينية، مشيداً بالترك وشجاعتهم

وبسالتهم وخلقهم ، حتى يقول مخاطباً للخليفة في نهايتها :

فلا زلت كهفَ الدين والهادى الذى إلى الله بالزُّلْفى له نتقربُ

ولم يكن هناك خليفة حقيقى يخاطبه ، وإنما هو يخاطب الجمهور عن طريق منبر الصحافة ، فالموضوع الخليفةُ أو انتصار الترك على اليونان أو تحييتهم أو نحو ذلك ، وليس الترك ولا خليفتهم المقصودين بالقصيدة من هذه التركيات ، وإنما المقصود الشعب المصرى والشعوب العربية .

وهذا معنى قولنا إن شاعرنا يخضع فى فنه للجمهور والصحف ، فالجمهور يطلع على الصحف ، ويتقدم له شوق عن طريق هذه الصحف ، يريد أن يُطلعه على شعره وفنه ، فيختار له موضوعاً يهمه ، واتفق أنه كان يهم سيده ، فذهب يُكثر من التغنى به ويضع على أساسه كثيراً من ألحانه وأنغامه .

ولا ريب فى أن هذا تبدل واسع فى تاريخ الشعر العربى ، فقد أخذ شراؤه يُعنون بالجمهور ، وأخذوا ينظمون لهذا الجمهور فى الموضوعات التى يهتم بها ، وبذلك لم يعد الشاعر حبسَ عواطفه الخاصة لا قبيل نفسه ولا قبل الخليفة أو الأمير الذى يمدحه ، بل أصبح حبس عواطف عامة إن صح هذا التعبير .

ونبّهته العاطفة الدينية التى يصدر عنها فى هذه التركيات إلى موضوع ثان ، لعله كان أمس رحماً وصلته بالدين ، وهو مدح الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم . وقديماً مدحه الشعراء ، ولكن الأبوصيرى تفوق عليهم تفوقاً واضحاً فى قصيدته : الحمزية والبردة ، فرأى شوقاً أن يعارضه ، وأن ينسج على منواله قصيدته : الحمزية والميمية . وعلى طريقته فى المعارضات حاول أن يدخل فى قصيدته عناصر وأفكاراً جديدة . أما الحمزية فافتتحها بقوله المشهور :

وُلِدَ الْهُدَى فَالْكَائِنَاتُ ضِيَاءٌ وَفَمُ الزَّمَانِ تَبَسُّمٌ وَثَنَاءٌ

ولم يسبق للأبوصيرى معنى طريفاً إلا حاول أنسجّه فى حُلّة قشبية أو صنّعه

في كُرّة يتيمة ، وما زال حتى تعرض للإسلام ودعوته للتوحيد ، ونظامه السياسي والاجتماعي ، فقال :

الإشتراكيون أنت إمامهم لولا دعاوى القوم والغلواء
داويت متثدا وداووا طفرة وأخف من بعض الدواء الداء
أنصفت أهل الفقر من أهل الغنى فالكل في حق الحياة سواء
فلو أن إنساناً تخيراً ملة ما اختار إلا دينك الفقراء

أما البردة فقد خفق لها قلب العالم الإسلامي كله ، يقول أحمد زكي :
« طالما عارض الناس بردة الأبوصيري في القديم وفي الحديث بمئات ومئات
من المنظومات ، لكن الصيت بقي لهذه البردة وحدها إلى الآن . على أن قصيدة
شوقي ، وإن لم ترحزها عن مكانتها ، فإنها قد نالت شرفاً ليس له نظير ،
ذلك بأن الأستاذ الأكبر الذي انتهت إليه وبه سلسلة الحديث النبوي في
مصر ، الشيخ سليم البشري ، مع جلالة قدره وسمو مركزه ورفيع مقامه ،
قد تولى بنفسه وقلمه شرح هذه القصيدة ، وقد صاغها شوقي وهولا يزال في سن
انتوة وطراءة الشباب ، لكن براعته فيها جعلت شيخ الشيوخ يعرف فضلها
ويقدر ناظمها ، ثم يتوفر على شرحها ، وما رأى الناس لذلك مثيلاً قبل
شوقي » (١) . وربما كان أروع ما في هذه القصيدة التي فتنت شيخ الأزهر ،
فجعلته يشرحها ، المقطع الخاص بالدفاع عن غزو الرسول مما يردده المبشرون
وبعض المستشرقين عن الإسلام ، وأنه انتشر بالسيف والدم ، يقول :

قالوا غزوت ورُسلُ الله ما بُعِثوا لقتلِ نَفْسٍ ولا جاءوا لَسَفكِ دَمٍ
جَهْلٌ وتضليل أحلامٍ وسفسطة فتحت بالسيف بعد الفتح بالقلم
لأني لك عفواً كلُّ ذى حَسَبٍ تكفل السيفُ بالجهال والعَمَمِ (٢)

(١) ذكرى الشاعرين ص ٣٣١ . (٢) العمم : العامة

والشرُّ إن تلقه بالخير ضقتَ به ذَرْعاً وإن تلقه بالشرِّ يَنْحَسِمِ
 مَلِ الْمَسِيحِيَّةُ الْغَرَاءُ كَمْ شَرِبَتْ بِالصَّابِ مِنْ شَهَوَاتِ الظَّالِمِ الْعَلِيمِ^(١)
 لَوْلَا حِمَاةُ لَهَا هَبُّوا لِنُصْرَتِهَا بِالسَّيْفِ مَا انْتَفَعَتْ بِالرَّفْقِ وَالرَّحْمِ^(٢)
 تِلْكَ الشَّوَاهِدُ تَتَرَى كُلَّ آوَنَةٍ فِي الْأَعْصَرِ الْغُرَّ لَا فِي الْأَعْصَرِ الدُّهُمِ
 أَشْيَاءُ عَيْسَى أَعَدُّوا كُلَّ قَاصِمَةٍ وَلَمْ نَعُدْ سِوَى حَالَاتٍ مُنْقَصِمِ
 وواضح أن شوقي يدافع عن غزو الرسول وأنه لم يَغْزُ إلا بعد الدعوة
 للحسنى وعرض القرآن على الكفار، وقد أخذ يقرر أن الشر لا يُنْفَى إلا بالشر،
 وقارنَ بين الإسلام والمسيحية، فراها لم تنتشر إلا عن طريق السيف والقوة
 على نحو ما هو معروف في عهد قسطنطين وخلفائه. ثم نظرَ في دولها الحاضرة
 والدول الإسلامية، فوجد الدول المسيحية تُعِدُّ كل ما تستطيع من قوة لتحطم
 الإسلام والمسلمين؛ فهي التي تستعدي السيف وتسفع الدماء.
 وفي كثير من جوانب شعر شوقي يتردد هذا اللحن الديني وما يتصل به
 من تمجيد الإسلام، ويشعر الإنسان في غير موقف بأنه راسخ الإيمان صادق
 العقيدة وهو القائل:

فلم أرَ غير حكم الله حُكْماً ولم أرَ دون باب الله باباً
 على أنه ينبغي أن لا نبالغ في تصور نزعة الدينية ونظنها نزعة صوفية
 فيه، فقد كان يغنى الجماعة الإسلامية بهذا ونحوه

والحكمُ على شوقي في كل ما يتصل بنفسه وذاتيته من أخطر الأشياء،
 إذ خلق كما قلنا في غير هذا الموضع ليكون شاعراً غريباً لاشاعراً ذاتياً،
 وساقته الظروف إلى ذلك، ساقته وظيفته في القصر، وساقته رغبته في الشهرة
 ولقاء الجمهور واستمالته، ساقه ذلك كله لينكر نفسه الأولى التي كانت
 تصف الرقص. والتي كانت تنظم مثل (حَفَّ كَأْسَهَا الْحَبِّبُ) ويعيش

(٢) الرحم: المغفرة والتعطف.

(١) العلم: المهانج.

متجاهلاً لها ، شاعراً بسيطرة نفوس أخرى ، يغنيها ويصدق من أجلها .
 وشوق من هذه الناحية ضريبةٌ تحوّل الشعر إلى الجمهور عن طريق
 الصحف ، فقد مرّ نفسه تمريناً واسعاً على أن يُعنى بالجمهور وأن يغنيه
 الألحان التي تعجبه ، وإذا كان هذا الجانب فيه يحجبه عنا بأستار صفيقة
 فليس معنى ذلك أننا نقلل من شاعريته أو عبقريته ، بل على العكس نعدّ
 ذلك آية نبوغه ، فهذا الشعر الديني وهذا النغم الإسلامي الذي يطربنا عنده ،
 والذي نزع من أنه لا يغني فيه نفسه ولا عواطفه أولاً ، إنما يغني عواطف
 المسلمين قبل كل شيء ، لم يُتَحَ لشاعر امتلاءً بالعواطف الدينية الإسلامية
 ممن عاصروه أن يبلغ مبلغه فيه أو يتفوق تفوقه .

ولعل أكبر دليل نسوقه على أن هذا الشعر الديني عنده أراد به الجمهور
 قبل أن يريد به نفسه أننا نجدّه يُعنى في شعره بالمسيحية لسبب بسيط وهو
 أن قراءه في العربية لم يكونوا جميعاً مسلمين ، بل كان منهم المسلم ومنهم المسيحي ،
 لذلك كان يقف من المسيحية موقف المعتدّ بها المؤمن بتعاليمها ، وكان لا يزال
 يُشيد بالمسيح ، حتى في تركيباته ، وحين ينهزم الترك أمام الدول البلقانية
 المسيحية ، فإنه يستلّ المسيح من هذه الدول ، ويبرئه هو وتعاليمه منهم ،
 يقول في « الأندلس الجديدة » :

عيسى سبيلك رحمةٌ ومحبةٌ في العالمين وعصمةٌ وسلامٌ
 ما كنتَ سَفَاكَ الدماء ولا امرءاً هانَ الضعافُ عليه والأيتام
 يا حاملَ الآلام عن هذا الورى كَثُرَتْ عليه باسمك الآلام
 أنت الذي جعل العباد جميعهم رَحِماً وباسمك تُقَطِّع الأرحام

وهذه القصيدة مثال قوى لما قلناه حتى الآن في تغنيه بعواطف الجمهور
 ونظمه الشعر من أجله ، فهي قصيدة تركية قيلت حين انهزم الترك في الحرب
 البلقانية ، نظمها شوقي لا ليُسْمِعَها الخليفة ولا ليسمعها الترك ، وإنما نظمها

لجمهور الناطقين بالضاد ، ينعى إليهم هزيمة تركيا وفقداء لمقدونيا ، ويقص عليهم قصة هذا الجرح الدامى الحديد بعد جرح الأندلس القديم . ولكن بين هؤلاء الناطقين بالضاد من هو مسيحى ، ويريد أن لا يؤذى شعوره ، وأن يجعله راضياً عنه ، مقبلاً عليه ، فيأتى بهذه الأبيات التى أنشدناها ، ليجذبه إلى فلكه ، ويشدّه إلى فنه وشعره . وتجرى فى هذا الاتجاه قصيدته « مرحباً بالهلال » وهى قصيدة قيلت فى رأس السنة الهجرية ، وتصادف أن التقي هذا اليوم بعيد المسيحيين ، فلم يقف قصيدته على المسلمين بل جعلها شركة بين الجمهوريين ، حتى ينال رضا الطرفين ، فقال :

عيد المسيح وعيدُ أحمدَ أقبلَا يتباريان وضاعةً وجمالاً
ميلادُ إحسانٍ وهجرة سُودٍ قد غيرا وجهَ البسيطةِ حالاً

فشوقى يغنى المسيحيين كما يغنى المسلمين وهو فى هذا كله لا يغنى عواطفه ، وإنما يغنى عواطف الجماهير التى يعرض عليها شعره ونفسه .

ولاريب فى أن هذا مترع يستحق التقدير لشوقى من حيث التسامح الدينى الذى يمكن أن تكون نفسه مطوية عليه ، ولكننا يإزاء مؤثر عام فى شعره هو الجمهور والصحف ، ونريد أن نحققه ، ونرى مبلغ عمله فيه ، لنستبطنه ، ونرى حقيقته النفسية لا فى أشعاره تلقاء المسيح والمسيحية بل فى أشعاره تلقاء الرسول والإسلام . ونحن مع ذلك لا ننكر جمال شعره فى الدينين ، بل نسجل له مقلده ممتازة فى حكاية عواطف الناس وتقطيرها شعراً بل سحرأ وفنته ، سواء أكان هؤلاء الناس على دينه أم على دين آخر . ومن قصائده فى هذا الاتجاه الذى يريد فيه أن يرضى جمهوره من المسلمين والمسيحيين جميعاً قصيدته فى « مسجد أياصوفيا » ومعروف أنه كان كنيسة ، وحوّلته الترك حين افتتحوا القسطنطينية إلى مسجد تُقام فيه شعائر الإسلام ، فالموقف دقيق ، ولكنه عرف كيف يخلص منه على أجنته من الشعور المرهف ، يقول :

كنيسة صارت إلى مسجد هدية السيد للسيد
كانت لعيسى حرماً فانتهت بنصرة الروح إلى أحمد

واستمر يملك زمام القول ، ولم يسقط من يده أبداً بحيث يغضب المسيحيون
ويغضب المسلمون . وكل ذلك إنما نريد أن نحتج به على أن شوق كان يحاول
في شعره أن يرضى الجمهور عنه ، فكان يغنيه خواطره على الصورة التي
يريد بها بل التي يحلم بها خياله ، وينبض بها قلبه وشعوره .

وما يُحمدُ لشوق حقاً أنه أنشد المصريين كثيراً في الاتحاد بين المسلمين
والأقباط ودعاهم أن يعتصموا جميعاً بحب الوطن ، وله في ذلك دررٌ لامة
كبيرة ، كان ينتهز كل فرصة ، فينظمها ، من مثل قوله في تكريم واصف
على سنة ١٩٠٦ :

يا بني مصر لم أقل أمة القبط فهذا تشبث بمحال
واحتيال على خيال من المج د ودعوى من العراض الطوال
إنما نحن مسلمين وقبطاً أمةٌ وُحِّدت على الأجيال
سبق النيل بالأبوة فينا فهو أصل ، وآدم الجد تالي

وقوله في رثاء بطرس غالى الذى قتله الوردانى سنة ١٩١٠ :

أعهدتنا والقبط إلا أمة للأرض واحدة تروم مراما
نُعَلَى تعاليم المسيح لأجلهم ويؤقرون لأجلنا الإسلاما
الدين للديان جلّ جلاله لو شاء ربك وحد الأقواما
هذى قبوركم وتلك قبورنا متجاورين جماجماً وعظاما

ولا ريب في أن نفس شوق كانت كبيرة ، فهي تتسع لدينها والديانات

الأخرى ، غير أن ذلك ليس هو الأصل الذى يُردُّ إليه هذا اللحن فى شعره
فردّه عنده إلى الجمهور والتغنى بكل أحلامه وآماله . ومن المحقق أنه فى كل ذلك
إنما كان يفكر فى جمهوره وقرائه ، ولذلك نجد عنده هذا اللحن ، كما نجد عنده
ألحانا أخرى ، ولولا الجمهور ، ولولا أنه يخرج شعره له لما دارت بخلده .
ومن هذه الألحان لحن العروبة ، وهو لا يتضح على جناح الطائر قبل الحرب
الكبرى ، ولكن مع ذلك يلمع على بعض ريشه ، وهذا طبيعى لأنه كان
يتغنّى بالإسلام وبالخلافة التركية وبالمسيحية ، وكل ذلك كان يحره لأن
يتغنّى بالعروبة ، وهى الرابطة القوية بين المسلمين والمسيحيين ولحנם المشترك
حين يذكرون ماضيهم وحاضرهم وموقفهم تجاه الغرب وأمه . وما أُمّ العروبة
كلها إلا أُمّ مهیضة الجناح ، قد هوت إلى الحضيض فى كل مكان بعد
التحليق فى السماء ، ويرى ذلك شوقى ، فيستشعر عاطفة العروبة كما استشعر
عاطفة الإسلام ، ويغنى العرب آلامهم وآمالهم ، واستمع إليه يخاطب عباساً
حين حَجَّ إلى البيت الحرام وزار قبر الرسول الكريم :

وَقَبِّلْتَ مَشْوَى الْأَعْظَمِ الْعَطِرَاتِ	إِذَا زَرْتِ يَا مَوْلَايَ قَبْرَ مُحَمَّدٍ
لَأَحْمَدَ بَيْنَ السُّتْرِ وَالْحُجَرَاتِ	وَفَاضَتْ مِنَ الدَّمْعِ الْعَيُونُ مَهَابَةً
أَبَيْتُكَ مَا تَدْرِي مِنَ الْحَسَرَاتِ	فَقُلْ لِرَسُولِ اللَّهِ : يَا خَيْرَ مُرْسَلٍ
كَأَصْحَابِ كَهْفٍ فِي عَمِيقِ سُبَاتِ	شُعُوبِكَ فِي شَرْقِ الْبِلَادِ وَغَرْبِهَا
فَمَا بِالْهَمِّ فِي حَالِكَ الظُّلُمَاتِ	بِأَيْمَانِهِمْ نُورَانُ : ذِكْرٌ وَسُنَّةٌ
فَمَا ضَرُّهُمْ لَوْ يَعْمَلُونَ لَأَتَى	وَذَلِكَ مَاضٍ مُجْدِهِمْ وَفَخَارِهِمْ

ومن هذا اللحن قوله فى قصيدته « مرحباً بالهلال » :

وَالصَّدَقُ أَلْيَقُ بِالرِّجَالِ مَقَالَا	أُمِّمَ الْهَلَالَ مَقَالَةً مِنْ صَادِقٍ
هَلْ تَعْلَمُونَ مَعَ الْهَلَالِ ضَلَالَا	هَذَا هَلَالُكُمْ تَكْفَلُ بِالْهُدَى

سَرَتِ الحضارةُ حَقَبَةً في ضوئِهِ ومَتَى الزمانُ بنوره مُختالاً
 وبَنَى لَهُ العربُ الأجاوُدَ دولةً كالشمسِ عَرشاً والنجومِ رجالاً
 رفعوا لَهُ فوقَ السَّماءِ دعائماً من علمهم ومن البيانِ طَوَالا
 اللَّهُ جَلَّ ثَناءُهُ بلسانهم خلقَ البيانَ وعَلَّمَ الأمثالاً

ويُكثِرُ شوقِي من الإشارةِ إلى اللغة العربية في شعره ، فهي لسان العرب المبين عن رقيهم القديم ، وبها نزل الوحي وآى الذكر الحكيم ، وما زالت ترجمان العرب ، ومن قيثارتها يستخرج شوق أنغامه . على أن غناء شوق بالعروبة والعربية ليس كثيراً في شعره قبل الحرب الكبرى ، فقد كان لا يرى من وطنه إلا عباساً ، فهو الكوكب الذى يدور الوطن فى فلكه ، وشوق مشغول بتملق الكوكب عن تملق الفلك ، أو بعبارة أخرى مشغول بتملق الأمير عن تملق الرعية ، والأمير يشغله بذبه وما يمدُّ إليه من زينة الحياة والترف ، فكان بديهياً أن لا يشعر شوق حينئذ بآلام هذا الشعب الرابض فى حماة البؤس والاحتلال ، وبالتالي كان غير مهتئٍ ليعزف هذه الآلام ، فهو خادم الأمير وهو إنما يعيش ليعزف له ما يشاء من الألحان والأنغام .

وكانت أنظار الأمير متجهة إلى تركيا ، وقلما اتجهت إلى الشعب ، فاتجهت إبرة الشاعر مع القطب ، وبذلك لم ينهض شوق بهذه الرسالة القيمة التى كانت تنتظره ، رسالة الشعب وآلامه وما ذاقه حتى الثمالة من كثر من العذاب والشقاء ، حتى لتدوى زهرته الناضرة ، إذ يصيبه القدر فى أعزُّ بنيه وأحبهم إليه : مصطفى كامل ، وكان صديقاً لشوق فى صباه وشبابه ، ومع فقه لم تتحرك القيثارة ولم ينبض قلب الشاعر ولم يخفق تَوّاً ، لأن سيده لم يكن راضياً عن مصطفى لاختلافهما قبيل وفاته فى بعض وجوه الرأى ، فلم يستطع أن يتلو شعراً أو ينشده فيه يوم مصيبة الوطن به

وقد يكون السبب الحقيقى فى أن شوق لم يتغن حينئذ بآمال وطنه وآلامه

غناء قوياً واضحاً أن ثورة الوطن لم تكن قد التهمت نيرانها ، ولكن مع ذلك كان ينبغي أن يعيش في تباشير التزعة الوطنية التي أخذت أنوارها تنفّلت في أفق حياتنا المصرية منذ مطلع هذا القرن .

وإذا كان شوقي لم يُعَنَّ حينئذ عناية واضحة بحاضر وطنه ، فإنه عُنِيَ عناية قيمة بماضيه ، فكتب ملحمة الرائعة « كبار الحوادث في وادى النيل » وكتب قصيدته اليتيمة « أيها النيل » ولع في بصره المتألق المتموج تاريخ وطنه كأنه قوس قزح يسطع في السماء فصرخ من أعماقه ، وذهب ينشد على قيثارته أغاني ، يصور بها جمال هذا القوس الرائع . أما حاضر الوطن فلم يُعَنَّ به ، وكأنما كان من الضروري أن يخرج من برجه العاجي وحياته الضيقة في القصر حتى يرى عالم وطنه المحجوب عنه ، وحتى يخلع عنه نير سيده ، فلا يرى الشعب من خلال رغباته ونزعاته ، بل يراه مستقلاً على حقيقته . وخرج شوقي من البرج العاجي أو الذهبي ، ولكنه لم يخرج إلى الشعب ، بل خرج إلى المنفى في إسبانيا ، وهناك أخذت الكأس تمتلئ بالعاطفة الوطنية ، فقد أبعد شوقي عن ملاعب شبابه ، ورآها من بعيد يحجم عليها كابوس الاحتلال الذي يذيقها ألواناً من العذاب ، فحن الطائر إلى روضه ، وحكى ذلك في قوله الذائع :

وطنى لو شُغِلْتُ بالخلد عنه نازعتنى إليه في الخلد نفسى

وكانما كان منى شوقي عن القصر وعن وطنه جسراً وضعته ربة الشعر ليعبر عليه من برجه المنعزل عن الشعب إلى الوديان المنحدرة الملتفة حول النيل وجداوله وعيونه وغُدْرانه ، وما يجرى في هذه الوديان من أحلام وآمال وآلام ، وما يئن تحته الشعب من جروح وقروح

وعاد شوقي إلى وطنه ، وقد اندلع بركان الثورة الوطنية ، فرأى آثارها ، بل رأى الدماء تَخَضُّب أرض الوطن وتسيل في نواحيه ، واستقبل الطلاب شوقي في فناء محطة القاهرة استقبالا رائعاً ، وحملوه على الأعناق حتى سيارته

والدموع تفرق في عينيه^(١) ، وصفقت ربة الشعر ، وطربت طرباً شديداً ، وأخذت ترفرف في الفضاء محلقة فرحة ، فقد حول شوق بصره من سماء القصر الزاهية إلى أرض مصر الدامية ، وأخذ الوطن يحتضن ابنه ، ويضمه إلى صدره ، ويبيته خواطره وأشجانه ، ولم يلبث أن استيقظ ضمير شوقي الوطني بعد أن ظل طويلاً يغط في نوم عميق ، فكتب قصيدته « بعد المنفى » يعلن فرحته بلقاء وطنه ، وأنه سيعتقه اعتناق المؤمنين العابدين ، يقول :

ويا وطني لقيتُك بعد يأس كأنني قد لقيتُ بك الشباب
وكلُّ مسافرٍ سيؤوب يوماً إذا رُزِقَ السلامة والإيابا
ولو أنني دُعيتُ لكنتُ ديني عليه أقابل الحُتمَ المجابا
أدير إليك قبل البيت وجهي إذا فُهِتْ الشهادة والمتابا

وزاره في نفس القصيدة يتحدث عن مشكلة التمويل وجشع بعض التجار ، وفي ذلك إرهاب مستقبل قصائده ، فلم تعد تُعْنَى بمشاكل القصر ، بل أصبحت تعنى بمشاكل الشعب .

على أنه ينبغي أن لا نطلق كلامنا إطلاقاً ، فإن أفاعى « البروتوكول » السياسي وأغلاله لا تزال تشد شوق من حين إلى حين ، ويظهر أن الطوق الذهبي الذي كان يجذبه منه القصر ويجرّه به كان من الروعة في نفسه بحيث لم يفكه تماماً من حول عنقه ، فقد تغنى بالملك فؤاد في غير قصيدة ، وإن لم يكن الموضوع الأساسي لشعره ، فقد كان يستهدفه وينفذ إليه في كثير من وجوه قوله . ولا ريب في أن هذا بقية من وظيفته القديمة في القصر ، فقد تعود أن يتملق سيده ، وهو بالرغم من حريته الآن لا يستطيع أن يخلص من ربة التبعية القديمة .

ومهما يكن فقد انبجست العاطفة الوطنية في نفسه ، وإن كنا نلاحظ

شيئاً من الفتور أول الأمر في متابعة الشعب في آماله ، ويتضح ذلك في قصيدته التي نظمها في « مشروع ملر » وهو مشروع عارضه المصريون سنة ١٩٢٠ فكان من الواجب أن يقف شوق في صفوفهم ، ولكننا نراه يتخلف مع أقلية كانت راضية عن المشروع ، فيقول :

ما بالُ قومي اختلفوا بينهم في مِدحة المشروع أو ثَلْبِهِ
من يَخْلَع النِّيرَ يعشُّ برهَةً في أثر النِّيرِ وفي نَذْبِهِ
لا تستقلُّوه فما دهركم بحاتم الجود ولا كَعْبِهِ

وأحسَّ شوقي أنه سقط في وهدة عميقة ، فتاب إلى رشده ، ولم يعد إلى التخلف عن شعبه ، بل سار في ركبه ، حتى إذا عُرِض مشروع ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ ذهب ينادي بأنه لا ينبغي بأمانينا ، وأذاع ذلك في قصيدته التي يقول في مطلعها وفي أثنائها :

أَعِدَّتِ الرَّاحَةُ الكبرى لمن تَعَبَا وفاز بالحق من لم يَأُلُهُ طلبا
وما قضتْ مصرٌ من كلِّ لُبَّانَتِها حتى نَجَرَ ذبول الغبضة القُشْبَا
نِلْتُمُ جليلا ولا تُعْطُونُ خَرْدَلَةً إلا الذي دفع الدستورُ أو جلبا
تمهدتْ عقبات غير هَيْئَةٍ تَلْقَى رِكابُ السَّرى من مثلها نَصْبَا
وأقبلتْ عقباتٌ لا يُدَلِّلُها في موقف الفصل إلا الشعبُ مُنْتَحِبَا
له غَدًا رأيه فيها وحكمتُهُ إذا تمهَّل فوق الشوك أو وثبَا

وانصبَّ شوقي مع الشعب يغنيه آماله في الدستور والنظام البرلماني وفي التعليم والجامعة وفي الجيش ، وفي كل ما يجيش بنفسه من آمال وما يدور بفكره من خواطر ، فليس هناك من حادث يمرُّ به إلا ويستخلص له منه حكمة وعظة ، وليس هناك من كارثة تنزل به إلا ويقف بقربه يعزِّيه ويمنيه .

وكانت له قوة نفّاذة أو بعبارة أخرى عين بصيرة تستطيع أن تلمح ما يريده الشعب ، فيسبق إلى الدعوة به . فن ذلك أن النظام البرلماني الجديد الذى أخذت به مصر لعهد الملك فؤاد أحدث حرية واسعة للجماعات والأفراد ، ولم تلبث هذه الحرية أن تحولت إلى تهاتر وتناحر شديد بين الأحزاب وصحفها ، وأقضى ذلك مضاجع الصفوة من أبناء مصر ، فتقدمهم شوق سنة ١٩٢٤ يدعو إلى الائتلاف والاتحاد بين الأحزاب فى قصيدته المشهورة التى يقول فيها :

وهدى الضجة الكبرى علّاما	إلام الخلف بينكم إلاما
وتبدون العداوة والخصاصا	وفيم يكيد بعضكم لبعض
على حال ولا السودان داما	وأين الفوز؟ لا مصر استقرت
إلى الخذلان أمرهم تراى	تراميت فقال الناس قوم
فلم تُخص الجراح ولا الكلاما	وكانت مصر أول من أصبت
فلم نك مصلحين ولا كراما	ولينا الأمر حزبا بعد حزب
ولم نعد الجزاء والانتقاما	جعلنا الحكم تولية وعزلا
بأهواء النفوس فما استقاما	وسُئنا الأمر حين خلا إلينا

وشوق بذلك إنما يعبر عن الشعب الحزين الذى نال بعض حقوقه ، فاستغلتها الأحزاب لتحصل على كراسى الحكم ، كأنها مغانم أو مكاسب لها ، تملأ حجورها هى وأنصارها بالذهب ، وترك الشعب وراءها يتنق فى طينة البؤس نقيق الضفادع . أما السودان فيوشك أن يتلعه الإنجليز ، وإنه ليقول لسعد فى تهنته له بنجاته من رصاصة أطلقها عليه بعض الشبان ، وهو على اعتزام السفر إلى إنجلترا للمفاوضة فى السودان وبعض الشئون السياسية :

و ياسعد أنت أمينُ البلاد قد امتلأت منك أيمانها

ولن ترتضى أن تُقَدَّ القناة ويُبْتَرَّ من مصر سودانها
وحُجَّتْنَا فيهما كالصباح وليس بمعيبك تبيانها
فمصرُ الرياض وسودانها عيونُ الرياض وخلجانها
وما هو ماء ولكنه ورِيدُ الحياة وشريانها
تتمُّ مصرَ ينابيعه كما تمَّ العينَ إنسانها

ولا نقرأ شوق في هذه الأشعار وفي غيرها من وطنياته حتى نحس مقدرة
بارعة في صوغ عواطف المصريين الوطنية . وكانت لا تفوته حادثة بارزة
دون أن يسجلها ، ويسجل فيها مشاعر الوطن وآماله وما يضطرب في نفوس
أهله من إحساسات ووجدانات على نحو ما نجد في قصيدته التي نظمها سنة
١٩٢٤ حين أُطلق من السجن بعض من اتهمتهم المحاكم العسكرية الإنجليزية .
بقتل السردار ، وفيها يقول :

وجَدَ السجينُ يداً تُحَطِّمُ قيده من ذا يحطِّمُ للبلاد قيودا
ربحتُ من التصريح أنَّ قيودها قد صِرْنَ من ذهب وكنَّ حديدا
يا فتية النيل السعيد خذوا المَدَى واستأنفوا نفْسَ الجهاد مديدا
وابنوا على أُسُسِ الزمان وروحه رُكِّنَ الحضارة باذخاً وشديدا
وجهُ الكنانة ليس يُغْضِبَ ربَّكم أن تجعلوه كوجهه مَعْبُودا
ولُّوا إليه في الدروس وجوهكم وإذا فرغتم ، واعبدوه هجودا
إن الذي قَسَمَ البلادَ حباكم بلدا كأوطان النجوم مجيدا
قد كان - والدنيا لحدود كلها - للعبقريّة والفنون مَهودا

وشعر شوقي في هذه الآونة وبعدها حلقات متصلة من هذه العاطفة الوطنية

التي تفيض على شعره سحراً وجمالاً ، وكأنما أرسله القدر إلى مصر ليغنيها على
قيثارته الملهمة حاضرها وكل ما يرتبط بهذا الحاضر من حوادث ومشاعر
وخواطر ، كما يغنيها ماضيها وأمجاده ومفاخره. وكلما أزمّت أزمة أو ندّت عبسرة
أو بسمة خفق لها قلبه ، وأثبتها شعره . وله فرحات قوية بالشباب ، وأيضاً
بالشيوخ ، ولكن متى ؟ حين أجمعوا كلمتهم على اتحاد الأحزاب والائتلاف
كما يرى القارئ لديوانه في قصيدته: « المؤتمر » و « البرلمان » . ويخيل إلى
الإنسان أنه لم يترك جانباً في كيانه الوطني إلا جسمه بريشته البديعة .

وشوق في هذا إنما يغنى عواطف المصريين الوطنية على نحو ما كان
يغنيهم قبل الحرب عواطفهم الدينية ، وكأنه كان يرى أن الشاعر الذاتي
لا يأتي بعواطف خالدة إلا قليلاً ، فأكثر عواطفه وقتية ، كالسراب يلمع
من بعيد ، فإذا جتته لم تجد شيئاً . ولم يكن شوق يحجب هذا النوع من الشعر
ولا أخذ نفسه به منذ أول القرن الحاضر ، ومن الخطأ أن يقاس بقياس ذاتي
أو نفسي ، إلا إذا وسّعنا معنى الذات والنفس ، وجعلناهما ذاتاً للغير ونفساً له .
ولماذا نلف كل هذا اللف ؟ إن شوق في وطنياته إنما كان يعبر تعبيراً نفسياً
عما في ضمير مصر من مشاعر وعواطف ، وهذا يكفيه فخراً له .

قد يكون محباً لوطنه ، ولكن ذلك لا يمنع مما نقره ، فهو لا يصدر في
وطنياته عن محبته وحدها ، وإنما يصدر قبل كل شيء عن المصريين كلهم ،
فهو يكتب لهم وينشر هذه الوطنيات في صحفهم ، لينال إطراءهم واستحسانهم ،
وليوقع منهم الموقع الذي كانوا يريدونه من معاصريهم ، وكانت ربة الشعر
لا تعصيه ، بل كانت دائماً تلهمه هذا الفيض العذب من الشعر الوطني الرائع .

وليس فيما نزرعه غرابة ، فشوق شاعر الصحف وشاعر الجمهور ، وقد
أخذت الصحف المصرية تمتلئ بأدب سياسي وطني فيه حدة وفيه ثورة وفيه
عنف ، فاتجه شوق مع أدباء السياسة يقطر للشعب عواطفه الوطنية ، ومدّ
صوته بالغناء والشّدو ، فأصبح أقوى صوت في الوادي وأجهره ، وأفخمه وأحلاه ،
لا لشيء إلا لقوة فنه ، وروعة شعره .

وإذن فشوقى فى شعره الوطنى إنما يـصور عواطف الأمة المصرية قبل أن يـصور عواطفه الخاصة، فعواطفه دائماً لآتمه ، إنما يهـمهم من يقدم لهم الصلوات والقرايين فى حرارة وإيمان . وكان قبل الحرب يقدم هذه القرايين والصلوات لفرد يعبده ويسبح بحمده ، أما اليوم فيقدمها لمعبود جديد ، هو أمة ناهضة خليفة بأن تستعبد مواطنيا وأن يهـبوا أرواحهم مخلصين وشعرهم وفهم راضين . وكان بين النقاد من يقرأ هذا الشعر الوطنى لشوقى ، فيقول إنه لا يعبر فيه عن إخلاص حقيقى ولا عن عاطفة حقيقية ، فهو ليس مصرياً ، بل هو تركى متمصر ، لا يحس الوطنية المصرية إلا إحساساً ظاهرياً أو من الظاهر ، فهو لا يستبطنه ، ولا يتغلغل فى ضميره وأعماقه ، يقول عباس العقاد : « كان شوقى يحسُّ الوطنية المصرية كما يحسها التركى المتمصر من طبقة الحاكين أو المقرين إلى الحكومة ... وكان بمعزل عن الأمة فى شعوره ، لا يخامرها بعطفه ، ولا تخامر بعطفها ، ولا يتاضل فى ميدانها نضال من يهـمهم النصر والهزيمة ، فما نصر مذهباً قط بين مذهب السياسة الوطنية إلا فى إبان دولته القائمة ، أو فى الوقت الذى يأمن فيه سوء العاقبة ، وقد كان هذا مفهوماً منه وهو فى وظيفته مقيد بمراسم الديوان وأحكامه ، وليس هذا بمفهوم منه بعد خروجه من الوظيفة إلا على الوجه الذى قدمناه عن شعوره بالوطنية^(١) . والعقاد مبالغ فى حكمه ، فقد أحب شوقى مصر ، ومن لـيقة حبه كتب وطنياته ، ولكن كما قلت كان يصدر عن ذلك لا من داخله وحده ، ولكن أيضاً من داخل المصريين ، فمشاعره فى شعره الوطنى مستخلصة من بلده وأبناء بلده كما يُستخلصُ العطر من الزهر . وهذا لا يغضُّ من شوقى ، فسيان فى وطنياته صدورهم عن ذاته أو غيره أو عنهما جميعاً ، فهو يغنى شعبه ، ويغنى نفسه ويعكس فى مرآة شعره عواطف المصريين ، لسبب بسيط ، أو بعبارة أدق لتحول مهم طراً فى حياة الشعراء المعاصرين ، وهو أنهم نظموا شعرهم لا لينشدوه الخلفاء والأمراء وبطاناتهم ، وإنما لينشدوه الجماهير وليتلوه الناس فى الصحف .

ولو أن هذا التحول لم يطرأ على حياة الشعراء ما ظهر هذا الشعر الوطني الحديث ، فهو شعر ألف للشعوب ، ولشعورها بوطنتها وقوميتها ، ولذلك يكون من الخطأ أن نطن استقلال الشاعر به ، وأنه يصدر فيه عن قورات في نفسه ، ناسين أن منابعه الحقيقية وفوراته النائرة إنما تنبع وتفور من البركان الكبير ، بركان الأمة . وهذا لا يعنى عدم إخلاص في الشاعر ولا ضعف وطنية فيه ، وإنما يعنى تسجيل هذه الظاهرة الحديثة ظاهرة تأثير الشعوب العربية في شعرائها المعاصرين واستنطاقهم شعراً يعبرون به عن عواطفها وأمانها وما تشعر به من حزن وفرح وشقاء وسعادة .

ولا يستطيع شخص أن ينكر على شوقي وطنيته ، لأنه يجارى بهذا الشعر شعبه ، بل لعل هذا نفسه هو الدليل الصارخ على وطنيته ، فقد خلّص نفسه من دائرة أنانيته الضيقة ، فلم يتغنّ بعواطف محدودة تخصه ، وإنما تغنى بعواطف شعبه ، وارتفع إلى آفاق من السمو ، انقطعت أعناق معاصريه من الشعراء دون الوصول إليها . أما أنه لم يناضل في سبيل نصره مذهب سياسى معين ، فهذا رأيه إذ لم يكن يجب هذا اللون من التشاحن^(١) . وحققاً نجد بين معاصريه أدباء احترفوا الحزبية احترافاً ، فهم كل يوم في حزب ، يتقلون مع الريح يميناً وشمالاً ، ويدقون الطبل دقاً عريضاً اليوم لهذا الحزب ، ثم ينصرفون إلى حزب آخر ، فيضربون الطبل له ضرباً يصم الآذان والأسماع . ولم يكن شوقي يحب أن يعيش هذه المعيشة الملونة ألوان الطيف ، وكان في الوقت نفسه غنياً عن أن يرتزق بشعره فاعتزل الأحزاب ، وعاش مستقلاً ، حتى لا يصدىم أحداً بكلمة أو همسة .

وكل هذا من حق شوقي ، فالتناس يختلفون في مزاجهم ، منهم من يحب المصارعة ، حتى مصارعة الثيران لا الإنسان ، ومنهم الهادى الذى لا يستطيع أن يشاهد لوناً من ألوان المصارعة بين الناس . ولم يعرف شوقي يوماً المصارعة فقد جرت حياته في هدوء ولم تتخللها عاصفة سوى عاصفة النوى ، ومع ذلك

مرّت بسلام . ومثله في هلوته ومزاجه لا تقاس وطنيته بصراعه واصطدامه
بالناس ، وإنما تقاس بفنه وشعره الذي سخره لمصر والمصريين ، وفي ذلك
يقول في قصيدته « نهضة مصر » :

جعلتُ حُلَّاهَا وتمثالها عيونَ القوافي وأمثالها
وأرسلتها في سماء الخيال تجرُّ على النّجم أذيالها
ولمّني لغريدُ هذى البطاح تغذى جنّاهَا وسلسالها
تري مصرَ كعبةَ أشعاره وكلّ معلقةٍ قالها
وتلمحُ بين بيوت القصيدِ حِجَالَ العروس وأحجالها^(١)
أدار النسيبَ إلى جُبّها وولّى المدائحَ إجلالها
أرَنَ بغابرها العبقريّ وغنى بمثل البكى حالها
ويروى الوقائع في شعره يروضُ على البأس أطفالها
وما لمحو بعدُ ماء السيوف فما ضرَّ لو لمحو آلها

وكأنما كان يحسُّ شوقى أنه مزمار مصر، بعثه الله إليها، لينفخ في روحها،
مستمداً تارة من حاضرها، وتارة من ماضيها. وإذا كانت مصر تفاخر بأبجادهما
القديمة وما اكتشف من تحف الفن في مقابر توت عنخ آمون وغيره، فأولى لها أن
تفاخر بهذا الشاعر الذى أحال لها هذه الأبحاد والتحف ألحاناً ساحرة.

ومهما يكن فقد غنى شوقى للشعب المصرى عواطفه الوطنية الماضية والحاضرة
غناء مملّك — ولا يزال يملك — عليه لبّه ، وكان الجمهور المصرى فى أثناء هذه الحقبة
من حياته يُرّف أذنه له، ويتنظره مع الصباح فى صحيفة الأهرام أو فى صحف
أخرى كصحيفة الجهاد أو السياسة ، يتمتع شعوره بهذه الآيات البديعة من

(١) حجال العروس : جمع حجلة : بيتها المزدان. أحجال : جمع حجل : الخلل.

الوطنيات التي كان ينظمها ، والتي لم يعد بين أبناء الوادي من يستطيع أن ينافسه أو يشق غباره فيها ، حتى حافظ إبراهيم الذي كان يصول ويجول في ميدان هذه الوطنيات وحده قبل الحرب الكبرى التي رايته واستسلم ، فإن فيه لم يكن من القوة بحيث ينهض لفن شوقي وصناعته .

وظل شوقي يرتل للمصريين أعياد جهادهم وأحداث سياستهم ، ولم يكتف بذلك ، بل وضع الأناشيد لينشدها النشء ، ويتغنى بها في طرقاتهم وكشأفاتهم وحرهم وسلمهم ، من مثل هذا النشيد :

اليومَ نسودُّ بوادينا	ونعيدُ محاسنَ ماضينا
ويشيد العزَّ بأيدينا	وطنٌ نفديه ويفدينا
وطنٌ بالحقِّ نؤيدهُ	وبعين الله نُشيدهُ
ونحسِّنه ونزيِّنه	بماثرنا ومساينا
سرُّ التاريخ وعنصره	وسريرُ الدهرِ ومنبره
وجنانُ الخلد وكوثره	وكفى الآباء رياحينا
نتخذ الشمس له تاجاً	وضحاها عرشاً وهاجاً
وسماء السُّودِّ أبراجاً	وكذلك كان أولينا
العصر يراكم والأممُ	والكرنكُ يلحظ والهَرَمُ
أبني الأوطان ألا هممُ	كبناء الأول يبنينا
سعيًا أبداً سعيًا سعيًا	لأثيل المجد وللعليا
ولنجعل مصرَ هي الدنيا	ولنجعل مصر هي الدنيا

وفي الجزء الرابع من ديوانه نشيده (بنى مصر مكانكم تهباً) ونشيد الكشافة

والوطن و) النيل العذب هو الكوثر). ولا يقرأ أحد هذه الأناشيد حتى يشعر شعوراً عميقاً بأن شوقه كان منحة رائعة من ربّة الشعر لمصر الحديثة ، فقد أحالتها شعراً ، أحالت ماضيها أوتار نغمها ، وحاضرها أونهاضتها ، كما أحالت مستقبلها في هذه الأناشيد أحلاماً سعيدة ، بل أعياداً وأفراحاً إن صح هذا التعبير .

ولم ينطق شوقي في الصحف عن الروح الوطنية لمصر وحدها ، بل خلّق بقيارته في جو العالم العربي كله ، وحقاً إنه كان يخلق في هذا الجو وينطق عن أهله وشعبه قبل الحرب الكبرى ، ولكن اللحن تغير الآن ، فقبل هذه الحرب كان يذكر العروبة على هامش مدائحه في الترك أو في الرسول الكريم ، أما اليوم وفي هذه الحقبة فإنه يتغنى بالترعات الوطنية والقومية الطارئة على هذه الشعوب . وربما لحننا في سينيته ونونيته الأندلسيتين شيئاً من هذا الاتجاه الجديد ، وهو التغنى بالعرب ، ولكنه حينئذ كان يذكر مجدهم الدائر ، أما بعد الحرب الكبرى ، وبعد نموّ الترعات القومية ، فإننا نجدّه يقف من العرب موقفه من مصر ، فهو يتغنى بأمجادهم الماضية ، وهو يتغنى بثوراتهم الحاضرة ، وهو يحس إحساساً قوياً بأن مصر والشام والعراق وغيرها من البلاد العربية أسرة واحدة ، حتى ليقول في قصيدته يوم تنويجه :

ربّ جارٍ تَلَفَّتْ مصرُ تولي	ه سؤالَ الكريم عن جيرانه
بعثتني معزياً بماقى	وطنى أو مهنئاً بلسانه
كان شعري الغناء في فرح الشر	ق وكان العزاء في أحزانه
قد قضى الله أن يؤلّفنا الجرّ	ح وأن نلتقى على أشجانِه
كلما أنّ بالعراق جريحُ	لمس الشرقُ جنبه في عَمانه
وعلينا كما عليكم حديدُ	تتنزّى الليوثُ في قُضبانِه
نحن في الفكر بالديار سواء	كلُّنا مشفقٌ على أوطانه

أخذ شوقي يحسُّ بهذه الروابط القوية بين الأمم العربية، فسوّر مجدهم متآلفة ، وأناشيدهم في أفراحهم وأحزانهم متحدة ، وهذه قيثارته تشاركهم في مسراتهم وتهنئاتهم وتعزياتهم . وربما لم يظفر قطر من شوقي بما ظفرت به سوريا ، فقد راح يرتل عصرها الزاهي أيام الأمويين ، ويشيد بأبنائها في قصيدته التي أنشدتها بدمشق في المجمع العلمي العربي يوم ١٠ من أغسطس سنة ١٩٢٥ ، وفيها يقول :

قُم نَاجِ جِلَّتْ وَانْشُدْ رَسَمَ مَنْ بَانُوا	مَشَتْ عَلَى الرَّسَمِ أَحْدَاثٌ وَأَزْمَانُ
هَذَا الْأَدِيمُ ^(١) كِتَابٌ لَا كِفَاءَ لَهُ	رَثَ الصَّحَائِفَ بَاقٍ مِنْهُ عُنْوَانُ
بَنُو أُمَيَّةٍ لِلْأَنْبَاءِ مَا فَتَحُوا	وَلِلْأَحَادِيثِ مَا سَادُوا وَمَا دَانُوا
كَانُوا مُلُوكًا سَرِيرُ الشَّرْقِ تَحْتَهُمْ	فَهَلْ سَأَلَتْ سَرِيرَ الْغَرْبِ مَا كَانُوا
عَالِينَ كَالشَّمْسِ فِي أَطْرَافِ دَوْلَتِهَا	فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ مُلْكٌ وَسُلْطَانُ
لَوْلَا دِمَشْقُ لَمَا كَانَتْ طُلَيْطَلَةٌ	وَلَا زَهَتْ بِنَى الْعَبَّاسِ بَغْدَانُ ^(٢)
مَرَرْتُ بِالْمَسْجِدِ الْمَحْزُونِ أَسْأَلُهُ	هَلْ فِي الْمَصَلَّى أَوْ الْمَحْرَابِ مِرْوَانُ
تَغَيَّرَ الْمَسْجِدُ الْمَحْزُونُ وَاخْتَلَفَتْ	عَلَى الْمَنَابِرِ أَجْرَارُ وَعِبْدَانُ
فَلَا الْأَذَانُ أَذَانٌ فِي مَنَارَتِهِ	إِذَا تَعَالَى وَلَا الْآذَانُ آذَانُ

ولم تُمدَحْ دمشق بقصيدة ولا ذكر مجدها الغابر، كما مُدحت وذكر مجدها في هذه القصيدة التي صاغ فيها شوقي عواطف الدمشقيين وعبر لهم تعبيراً نفسياً دقيقاً عما يجول في ضمائرهم . وقد انطلق يصف رياضها وجناتها فقال :

آمَنْتُ بِاللَّهِ وَاسْتَنْشَيْتُ جَنَّتَهُ دِمَشْقُ رَوْحٌ وَجَنَاتٌ وَرِيحَانُ
جَرَى وَصَفَّقَ يَلْقَانَا بِهَا (بَرْدَى)^(٣) كَمَا تَلْقَاكَ دُونَ الْخُلْدِ رِضْوَانُ

(١) الأديم: وجه الأرض. (٢) بغداد. (٣) بردى: نهر دمشق.

دخلتها وحواشيها زُمُرْدَةٌ والشمس فوق لُجَيْنِ الماءِ عَقِيَانُ^(١)
والحور في (دُمُرٍ)^(٢) أو حول هامتها حورٌ كواشفٌ عن ساقٍ وولدانُ
و (ربوة) الوادِ في جلاب راقصةٍ الساقِ كاسيةٌ والنحرُ عُريَانُ
وما زال يتغنى بطبيعة الغوطة والشام حتى انتهى إلى نصيحة القوم بأن
يشيدوا كما شاد آبائهم ، وأن تتحد فرقهم وملهم في هوى الوطن ، ويختم
قصيدته بهذا البيت البديع :

ونحن في الشرق والفُصْحَى بنورهم ونحن في الجرح والآلام إخوانُ
وانبهر أهل دمشق ، فقد جاءهم شوقٌ بتميمة لا تقل روعةً وبيانا عن
تمامه في مصر بلده ، وأصبح شاعرهم الذي يغنى روحهم الوطنية على نحو ما
يغنى الروح المصرية . ولم تلبث الحوادث أن عصفت بسوريا ، فإن الدروز
ثاروا وثار معهم دمشق فهاجمها الفرنسيون بالقنابل ، وكانت بينهم وبين أهلها
وقعة مشهورة ، وأنزلوا بهم قارعة من قوارعهم ، فخضبت الدماء الذكية شوارع
دمشق ودروب الغوطة ، وتلفتت دمشق إلى شاعرها ، فإذا هو يندب يومها
أروع ندب ، وكأنما انبجست فيه نفس الفورة الوطنية التي انبجست
في قلوب أهلها ، وانحلت في فؤاده خيوط مشاعرهم ، واستمع إليه يقول :

سلامٌ من صَبَا بَرَدَى أرقُ ودَمْعٌ لَا يُكْفِكُفُ يا دِمَشْقُ
ومَعْدَرَةُ البِراعةِ والقوافي جلالُ الرُّزءِ عن وَضْفِ يَدِيقُ
لَحَاها الله أنباء توالَتْ على سَنعِ الوليِّ بما يَشْقُ
تكاد لروعة الأحداث فيها تُخَالُ من الخرافة وهي صِدْقُ
وقيل معالمُ التاريخ دُكَّتْ وقيل أصابها تَلَفٌ وَحَرَقُ

(١) العقيان: ذهب متوهج. (٢) دمر: ضاحية من ضواحي دمشق. الحور: شجر عظيم.

رِبَاعُ الخُلْدِ وَيَحْكُ مَادَهَا أَحَقُّ أَنهَا دَرَسَتْ أَحَقُّ
 وَأَيْنَ دُمَى الْمُقَاصِرِ مِنْ جِجَالٍ مَهْتَكَةٌ وَأَسْتَارِ تُشَقُّ
 بَرَزْنَ فِي نَوَاحِي الْأَيْلِكِ نَارٌ وَخَلْفَ الْأَيْلِكِ أَفْرَاحٌ تُزَقُّ
 إِذَا عَصَفَ الْحَدِيدُ أَحْمَرَ أَفْقُ عَلَى جَنْبَاتِهِ وَاسْوَدَّ أَفْقُ
 بَنَى سُورِيَّةَ اطَّرِحُوا الْأَمَانِي وَأَلْقُوا عَنْكُمْ الْأَحْلَامَ أَلْقُوا
 نَصَحْتُ وَنَحْنُ مُخْتَلِفُونَ دَارًا وَلَكِنْ كُلُّنَا فِي الْهَمِّ شَرَقُ
 وَيَجْمَعُنَا إِذَا اخْتَلَفَتْ بِلَادُ بَيَانٌ غَيْرُ مُخْتَلِفٍ وَنُطْقُ
 وَلِلْأَوْطَانِ فِي دَمٍ كُلِّ حُرٍّ يَدٌ سَلَفَتْ وَدَيْنٌ مُسْتَحِقُّ
 جَزَاكُمُ ذُو الْجَلَالِ بَنَى دِمَشْقِي وَعِزُّ الشَّرْقِ أَوَّلُهُ دِمَشْقُ

وليس في سوريا أديب إلا ويحفظ هذه القصيدة العصماء التي وقع شوقي
 ألحانها لا على أوتار قيثارته أو نفسه فحسب ، بل أيضاً على أوتار قلوب أهل سوريا
 أنفسهم ، فقد أذاب فيها كل عواطفهم ومشاعرهم ، فأحبهه بل آثروه على
 ذات شعرائهم ، ولذلك كنت لا تذكره لأحدهم ، إلا ويحقق فؤاده حين سماع اسمه ،
 ولم يحدث أن هاجمه هناك أحد بنقده ، فقد كانوا يرونه ، ولا يزالون ، نفحة سماوية ،
 فلم يحاول أحد منهم تعويق فيضه يوماً ولا هدمه .

وعلى هذا النحو أخذت ربة شعر شوقي ترفرف لا في سماء الوطنية المصرية
 وحدها ، بل أيضاً في سماء الوطنية السورية وفي سماء كل بلد عربي ، تنزل هنا
 وهناك متى أحببت أو أرادت ، وتزلزلها الحوادث ، فتصفق بأجنحتها ، وتغني
 العرب أناشيد وطنياتهم وحررياتهم ، وتصور لهم آمالهم في مستقبل هنيء .

وقد جفَّ في شوقي بعد الحرب الكبرى وزوال الخلافة التركية معين تركياته
 القديمة . نظم بعض قصائد في انتصار مصطفى كمال على اليونان ، ولم يلبث
 أن خاصمه حين سمع بثورته على القديم كله . وكان هذا من حسن حظ البلاد

العربية ، فإنه لم يعد يتغنى بالترك ولا بما يتصل بهم من الخلافة ، وأيضاً فإنه لم يعد يتغنى بالسفور وكوكصو أو جكسو وجسر غلطة بل أصبح يتغنى بالعرب ، ونظم في طبيعة البلاد العربية ، وشدا بجناتها وأنهارها ومناظرها . وكان يكثر من زيارة لبنان بعد الحرب ، فخصّ رياضها وغدّ رانها وسهولها وجبالها بقصائد بديعة ، وسمعته يقول في واحدة منها :

لُبنانُ والخُلْدُ اختراعُ الله لم يُوسَمَ بأزَيْنَ منهما ملكوته
مَلِكُ الهضابِ الشَّمَّ سلطانُ الرُّبَى هامُ السحابِ عروشه وتُخوته
أبهى من الوُشَى الكريمِ مُروجهُ وألذُّ من عَطَلِ النحورِ مروته^(١)
وكانَ أياَمَ الشبابِ ربوعه وكانَ أحلامَ الكعابِ بيوته

وكل ذلك كان ثمرة نزعة العروبة التي انطوت عليها نفس شوقي ، فهو يشارك العرب في ثوراتهم وفي تصوير أمجادهم وطبيعة بلادهم وفراديسهم وجناتهم ، وكان له من القدرة في التعبير ما جعله يبدّ معاصريه في كل ناحية لمسّها ، بل ما جعل العرب أنفسهم يعدّون بعض قصائده كأنها مصاحفهم .

وأظن أننا لم ننس ما قلناه عن هذه الأنغام كلها ، فهي من وحي الجمهور المصري والجماهير العربية التي أخذ شوقي يُنشّد لها في الصحف هذه المزامير ، وهي مزامير جديدة لا عهد للشعر العربي بها ، فلم يكن الشاعر العربي قبل هذا العصر يفنى في الجماهير ولا كان يعبر عن روحها الشعبية أو الوطنية ، إنما كان يعبر عن نفسه أو عن سادته . أما في هذا العصر فقد تحول يعبر عن أمته وعن قارئيه ، فشوق في أثناء عمله لهذا الشعر كله لا يفكر في عواطفه ، وإنما يفكر في عواطف قرائه بمصر والبلاد العربية . ولولم تتطور حياة مصر وحياة الشرق من حولها ، وتظهر فكرة الوطنية والقومية ، ويأخذ الشعب المصري والشعوب العربية في البروز ، بل في السيادة والحياة الديمقراطية ، ولولم تظهر الصحف ويتشعّر

(١) مروت : جمع مرت ، وهو المفازة .

التعليم ، ويظهر جمهور واسع يتجه إليه الشعراء بشعرهم ، لولا هذا كله ما تحول الشعر العربي إلى هذه الوجهات الجديدة التي نجدها عند شوقي .

وهو في الحقيقة خير مثال لما طرأ على شاعرنا الحديث من تطور ، فقد عاش يغنى غيره ، يغنى عواطفه ومشاعره ، غنى عباساً وغنى مصر والإسلام والعروبة من خلاله ، وداخل ظلاله . وربما كانت مدائح الرسول فقط هي التي صاغها مستقلة عن عباس في هذه الحقبة ، ومع ذلك فقد حجَّ عباس ، وربما كانت هذه التزعة الدينية تعجبه .

هكذا كان شوقي أولاً وقبل منفاه ، فلما عاد لم يجد سيده ، فتحول إلى معبود جديد هو الشعب المصرى والشعوب العربية . فهو دائماً لغيره ولا يفكر في عواطفه وميوله ، وإنما يفكر في عواطف غيره وميوله ويحسن إلى أبعد حد التعبير عن ذلك ، كأنه موكل بصدق التعبير النفسى عن هذا الغير ، سواء أكان أميراً أم كان شعباً أم شعوباً .

ولا يظهر ذلك في شعر شوقي السياسى فحسب ، بل يظهر في كل ضروب شعره الأخرى ، فهو دائماً لا يعنيه نفسه ، إنما تعنيه أشياء خارجة عنه ، وكان الجمهور وكانت الصحف دائماً قبلته ، حتى حين كان يغنى للخيديوى عباس ، وحين كان يعتزل الناس في برجه العاجى أو الذهبى ، فلم ينفك عنه اهتمامه بالجمهور والصحف . إنما الذى يلاحظُ أن هذا الاهتمام يتطور وتختلف اتجاهاته مع مر الزمن ، فهويهم بالجمهور قبل الحرب الكبرى فيغنيه التركيات ، ويغنيه الإسلاميات ، ويغنيه تاريخه ، كما يغنيه عروبه . ولكن لا تنحسر موجة الحرب حتى تفيض مع شعبه والشعوب العربية مشاعره الوطنية . وهذا معنى أن شوقي يصور أوضح تصوير تطور شاعرنا الحديث مع جمهور قرائه ومع الصحف التي يقول عنها في إحدى قصائده إنها آية العصر .

وليس ما قدمنا كل ما نجده للجمهور والصحف من أثر في شعر شوقي ، فهناك جوانب أخرى في الديوان يتضح فيها هذا الأثر اتضاحاً شديداً . ولا نبالغ إذا قلنا إن كل شعر شوقي تقريباً يُريد به الجمهور والصحف ، فهو

يَسْتَرْعُ عَنْ قَوَسِيهِمَا فِي مَنَاحِي شَعْرِهِ الْمُخْتَلِفَةِ، وَهِيَ مَنَاحٍ مُتَعَدِّدَةٌ، وَرَبَّمَا كَانَتْ
كَلِمَةُ الْمُنَاسِبَاتِ خَيْرَ كَلِمَةٍ تَجْمَعُهَا وَتَضُمُّ أَطْرَافَهَا الْمُنْتَبَعِدَةَ .

٣

المناسبات

رَأَيْنَا شَعْرَ شَوْقِي يَتَطَوَّرُ تَحْتَ تَأْثِيرِ الْجُمْهُورِ الَّذِي يَقْرَأُ فِي الصَّحَفِ ،
وَمَا زَالَ يَصْعَدُ فِي تَطَوُّرِهِ حَتَّى انْتَهَى إِلَى هَذَا الشَّعْرِ الْوُطْنِيِّ أَوِ السِّيَاسِيِّ .
وَنَسْتَطِيعُ أَنْ نَرُدَّ إِلَى هَذَا الْمُؤَثِّرِ فِي شَعْرِهِ كَثِيراً مِنْ جَوَانِبِهِ ، فَنَحْنُ إِذَا ذَهَبْنَا
نَتَصَفَّحُ شَوْقِيَّاتِهِ وَجَدْنَاهَا فِي أَغْلِبِهَا شَعْراً قَلِيلٌ فِي مَنَاسِبَاتٍ مُخْتَلِفَةٍ ، فَهُوَ يَمْدَحُ
الْخُلْدِيَّوِيَّ فِي أَعْيَادِهِ وَفِي أَثْنَاءِ تَنْقَلَاتِهِ بِمَصْرٍ أَوْ رَجُوعِهِ إِلَيْهَا مِنَ الْآسْتَانَةِ ، وَهُوَ
يُرِثِي الْأَعْيَانَ الَّذِينَ يُتَوَقَّوْنَ ، وَلَا يَبْزِغُ حَادِثٌ أَوْ مُخْتَرَعٌ جَدِيدٌ إِلَّا يَهْزُ نَفْسَهُ
وَيُحْفِزُهُ لِنَظْمِ الشَّعْرِ .

وَلَكِنْ لَا تَظُنْ أَنَّهُ فِي ذَلِكَ كُلِّهِ يَنْفَصِلُ عَنِ الْجُمْهُورِ ، فَقَدْ كَانَ يَمْدَحُ
سَيِّدَهُ ، وَيَنْشُرُ مَدِيحَهُ فِي الصَّحَفِ ، وَهُوَ لِذَلِكَ لَا يَفْكُرُ فِيهِ وَحْدَهُ ، بَلْ يَفْكُرُ
أَيْضاً فِي الْجُمْهُورِ الَّذِي سَيَقْرَأُ . وَشَوْقِي مِنْ هَذِهِ النَّاحِيَةِ يَنْفَصِلُ فِي مَدِيحِهِ عَنِ
الشُّعَرَاءِ الْقَدَمَاءِ : الْعَبَّاسِيِّينَ وَغَيْرِهِمْ ، فَقَدْ كَانُوا لَا يَفْكُرُونَ إِلَّا فِي الْخُلَفَاءِ
وَالْأُمَرَاءِ الَّذِينَ يَمْدَحُونَهُمْ ، فَإِنْ فَكَّرُوا فِي غَيْرِهِمْ فَلِنَّمَا يَفْكُرُونَ فِي الطَّبَقَةِ
الْمُسْتَنِيرَةِ الَّتِي تَحِيطُ بِهِؤَلَاءِ الْخُلَفَاءِ وَالْأُمَرَاءِ مِنْ بَطَانَتِهِمْ وَحَوَاشِيهِمْ . أَمَّا
شَوْقِي فَلَا يَفْكُرُ فِي أَثْنَاءِ مَدِيحِهِ فِي عَبَّاسٍ وَحَاشِيَتِهِ وَحْدَهُمَا ، وَلِنَّمَا يَفْكُرُ
أَيْضاً فِي الْجُمْهُورِ أَوِ الْجَمَاهِيرِ الَّتِي سَتَقْرَأُ فِي الصَّحِيفَةِ الْمُخْتَارَةِ الَّتِي يَنْشُرُ
فِيهَا شَعْرَهُ . وَنَفْسُ عَبَّاسٍ سَيِّدِهِ كَانَ يَفْكُرُ فِي هَذِهِ الْجَمَاهِيرِ الَّتِي سَتَقْرَأُ
شَعْرَ شَوْقِي بِأَكْثَرٍ مِمَّا كَانَ يَفْكُرُ أَسْلَافَهُ مِنَ الْأُمَرَاءِ . وَمِنْ هُنَا يَتَمَلَّقُ لَهُ شَوْقِي
هَؤُلَاءِ الْقُرَاءِ ، وَيَحَاوِلُ أَنْ يَأْتِيَهُمْ بِمَا يَمْلَأُ أَنْفُسَهُمْ إِعْجَاباً بِسَيِّدِهِ وَوَلِيَّ نِعْمَتِهِ .
وَنَحْنُ إِذَا اسْتَنْشَيْنَا مَدَائِحَهُ الْأُولَى الَّتِي وَصَفَ فِيهَا حَفَلَاتٍ أَقِيمَتْ فِي

قصر عابدين ، وصوّر فيها الخمر والرقص وجدناه يهجر هذا اللحن ،
ويأخذ في تملق الجمهور المصرى بجانب تملقه لسيدته ، فهو لا يصنع القصيدة
لعباس وحده ، وإنما يصنعها له وللشعب ، وكانت له حيلٌ إلى ذلك كثيرة ،
فهو إذا مدح عباساً في عيد من أعياده اختار مُلابسة شعبية ، أو وقف يشيد
بأعماله للشعب وإصلاحاته ، وكان عباس في الشطر الأول من حكمه مغاضباً للإنجليز
وكان المصريون يحبونه ، فكان شوقي يعتصر لهم هذا اللحن دائماً في شعره . ومن
يقرأ مدائحه فيه بالجزء الأول من « شوقياته » وهو يشتمل على أكثرها يجده يرتبط
دائماً عباساً بالشعب ، وهو لذلك يختار مناسبة يجعلها مركز قصيدته ، كأن
يزور عباس طنطا ، أو يفد وباء « الكوليرا » على البلاد ، أو تكون عمته فاطمة
بنت إسماعيل من أسباب إنشاء الجامعة المصرية القديمة ويحتفلُ بافتتاحها
وكأنما يريد شوقي أن لا يكون عباس هو القطب أو محور الدائرة ، فالشعب لا بد
أن يكون له مكانه . واقرأ قصيدته فيه « وداع فروق ^(١) وتهنئة العيد » فإنك
تجده يبدُخل في نسيجها خيوطاً ترويع المصريين ، وخيوطاً أخرى ترويع
العرب جميعاً من مسلمين ومسيحيين ، أما الخيوط التي تهيم المصريين فتتضح
في مثل قوله :

عروسُ الشرقِ مصرُ ولا أبالي لقد سَبَّتْ وما بلغ الرِّضَاعا
أَخَذَتْ بِشُورَوِيَّ الحَكمِ فيها وما تَأَلَوْ مِنْهَا مَنَاجِهَ اتِّبَاعَا
تُدْرِجُهَا عَلَى ذُلِّ سِمَاحٍ مِنَ الْأَحْكَامِ سَنًا وَاشْتِرَاعَا
وَأَنْتِ مُنِيلُهَا مَا تَبْتَغِيهِ وَأَكْرَمُ مِنْ يَرُومِ لَهَا النَّفْعَا
وكأنه يتكلم بلسان المصريين إذ يقول له :

أَعِذْ بِالْعِلْمِ سُودَّهَا فَإِنِّي وَجَدْتُ الْعَصْرَ عِلْمًا وَاخْتِرَاعَا

وشوق بهذا ونحوه إنما كان يريد أن يُرضى الرأى العام المصرى، يرضيه عنه وعن عباس ، أما عنه فلا أنه يغنى له عواطفه ، وأما عن عباس فلا أنه يصوره له أميراً ديمقراطياً يأخذ بالشورى فى حكمه ، فهو يُشرك الشعب فى الإشراف على إدارة البلاد وسياستها ، وهو عامل على أن يحقق لهذا الشعب كل أمانيه وآماله . وعلى هذا النحو بثَّ شوق فى مديحه لعباس نغماً كان جديداً على أذن الشعب ، وكان يرتاح لسماعه ، بل كان يحب أن يسمعه وخاصة من شاعر الأمير . ولا ريب فى أن شوق كان يتملق بهذا النغم الشعبَ وعباساً جميعاً ، فهو ينال به الحظوة لدى الطرفين . ولم يكن يكتفى بالخطوة عند المصريين وحدهم ، ولذلك نراه فى القصيدة نفسها يتغنى بفروق ، وكان يصطاف فيها عباس ، وينفذ فى أثناء تغنيه بها إلى أنها كانت رومية مسيحية ، فجعلها الترك عثمانية إسلامية ، وينتزع الفرصة ، فيدعو إلى الاتحاد بين المسلمين والمسيحيين وأن ينبلوا التعصب والفرقة بينهما ، فيقول :

أدارَ محمد وتُراثَ عيسى لقد رَضِيَاكِ بينهما مشاعا
فهل نَبَذَ التعصبَ فيكِ قومٌ يَمُدُّ الجهلُ بينهما النزاعا

ومعنى ذلك أن شوق فى مديحه ، لم يكن كأسلافه يفكر فى الأمير وحده ، وإنما كان يفكر فى شعبه، وربما مدَّ تفكيره، ففكر فى شعوب أخرى . وكل هذا جديد على قصيدة المديح العربية ، فقد كانت تُولَّف قديماً للفرد ، ولم تكن تُولَّف للجمهور ، ولم يكن الشاعر يسأل نفسه فى أثناء تأليفها أهذا المعنى يرضى الجمهور أو لا يرضيه ، ولم يكن يبحث عن المعانى التى ينال بها رضا الرأى العام من حوله ، فكل ذلك لم يكن يَعْنِيهِ لسبب بسيط ، وهو أنه لم يكن هناك جمهور ولا صحف ولا رأى عام .

وإذا كان شوق قد حوَّرَ تحت تأثير الجمهور فى قصيدة المديح فإنه حوَّرَ أيضاً تحت تأثيره فى قصيدة الرثاء . ويحتلُّ الرثاء حيزاً واضحاً فى شعره ، وكان يريد فى أكثره أن يرضى بعض أصدقائه ويقضى حقوقهم عليه كما يقول

في بعض قصيده . ، ولكن من يتصفححه يجده ينحاز عن الندب والبكاء
وبثَّ اللوعة إلى التفكير في الحياة والموت ، وأن دنيانا لحظات قصيرة
ملأى بالأوصاب والآلام . ويسترسل في هذا العنصر الإنساني حتى يُخرج
القصيدة من حيز الرثاء الشخصي إلى حيز إنساني عام ، يجد فيه كل مواطن ، بل
كل عربي ، سلوته وعزاه وما يساعده على أن يصرع حزنه وشقاه وأوجاعه
النفسية ، كأن يقول في رثاء جدته :

ومَهْدُ المَرءِ في أيدي الرَوَاقِ كَنَعِشِ المَرءِ بين النائحَاتِ
وما سَلِمَ الوليدُ من اشتكَاءِ فهل يخلو المعمرُ من أذَاةِ
هي الدنيا قتالٌ ، نحن فيه مقاصدُ للحسام وللقنَاةِ
وكلُّ الناس مدفوعٌ إليه كما دُفِعَ الجبانُ إلى الثباتِ
نُرْوَعُ ما نُرْوَعُ ثم نُرَمَى بسهمٍ من يدِ المَقْدورِ آتِ
ويقول في رثاء أمين الرافعي :

إنما العالمَ الذي منه جئنا مَلْعَبٌ لا يُنَوِّعُ التمثيلَا
بطلُ الموت في الرواية رُكْنٌ بُنِيتَ منه هيكلَا وفصولَا
كلما راح أو غدا الموتُ فيها سَقَطَ السُّرُّ بالدموعِ بَلِيلَا

وليس هذا العنصر في رثاء شوقي جديداً في العربية ، فهو موجود من قديم ،
ووسَّعه المتنبي ، ثم انتهى به أبو العلاء إلى الغاية في مراثيه ، إنما الذي نلاحظه
أن شوقي استغلَّ هذا العنصر في رثائه ، ولم يفته استغلاله إلى أبعد الحدود ،
حتى يعمق في قرائه إحساسهم ، أو قل حتى يخاطب أعماق نفسياتهم . وهو يسلك
في هذا العنصر حِكْمًا كثيرة مقلداً لأستاذه المتنبي كما يسلك نقداً اجتماعياً ، وهو في
كل ذلك تلميذ المتنبي .

وبذلك يصبح الشخص في أكثر مرأى شوق ليس غاية في نفسه ، بل هو وسيلة ، ليعرض شوق على قرائه حقائق الحياة ، وليقدم لهم القدوة المثلى في الخلق مستعيناً في كثير من الأحوال بعبير التاريخ وبنقد اجتماعي طريف . وراثته في مصطفى كامل من أدق الأمثلة على بروز هذا العنصر في شعره ، بل على أن الميت في مراثيه يصبح كالنواة لمجموعة من الأفكار ، وكأن موته ومصيبة الشاعر فيه — وكان صديقاً له — شيء يجرى على الهامش أما الصميم فبث الحكم وبث الخلق السامى ، واستخراج العبر والعظات ، واسمعه يقول :

الناس جارٍ في الحياة لغاية ومضللٌ يَجْرِى بغير عِنانٍ
والخُلْدُ في الدنيا وليس بهيِّنٌ عَلَيَّا المراتب لم تُتَحَ لجبانٍ
المجدُّ والشرف الرفيعُ صحيفةٌ جُعِلَتْ لها الأخلاقُ كالعنوان
دَقَاتُ قلبِ المرءِ قائمةٌ له إن الحياةَ دقائقٌ وثوانٍ
فازفَعْ لنفسك بعد موتك ذكرها

فالذكرُ للإنسان عُمُرٌ ثانٍ
للمرءِ في الدنيا وجَمُّ شؤونها ما شاء من رِبحٍ ومن خُسْرانٍ
فهى الفضاءُ لراغبٍ متَطَلِّعٍ وهى المضيقُ لموثرِ السُّلْوانِ
الناسُ غاد في الشقاء ورائحٌ يَشْقَى له الرُحماءُ وهو الهانى
ومُنْعَمٌ لم يَلْقَ إلا لَذَّةً في طيِّها شَجَنٌ من الأشجانِ
فاصبرْ على نُعْمَى الحياة وبؤسها نُعْمَى الحياة وبؤسها سيَّانٍ

وكل ذلك إنما أراد به شوق أن يتيح لقرائه مجموعات من الخبرات والتجارب الإنسانية ، حتى يظفر بإعجابهم ، وحتى يجدوا في شعره ما ينفَس عن آلامهم ، بل ما يملؤهم ثقة وطموحاً .

ولم يكن شوقى يستخدم هذا العنصر وحده فى مراثيه ، بل كان يستخدم عناصر أخرى ، حتى يوسّع محيط مرثيته . ولم يكن يُسبِّغ فى هذه العناصر ، بل كان يستهدف لها إما فى ظروف الميت الخاصة ، وإما فى ظروف عامة تتصل به ، فإذا كان عالماً عرض للنهضة العلمية وقيمتها فى حياة الأفراد والأمم ، وإذا كان وزيراً عرض للشئون السياسية والوطنية ، وإذا كان قاضياً عرض للقضاء ونزاهته ، وإذا كان قبطياً عرض لاتحاد الفرعين فى شجرة الوطن المباركة : فرعى الأقباط والمسلمين . وكثيراً ما يتخذ من حادث مصادف عام " رداء " حزيناً يلفُّ به رثاءه على نحو ما نرى فى رثائه لمصطفى فهمى ، فقد اتفق أن توفى فى أثناء الحرب الكبرى ، فخرج من رثائه إلى الحديث عن هذه الحرب وما تُفجِّعُ به الإنسانية من مثل قوله ؛

يا وَايَحَ وَجْهِ الْأَرْضِ أَصْبَحَ مَأْتِماً بعد الفوارس من بنى حَوَّاءَ
يتقاذفون بذات هَوَلٍ لم تَهَبْ حَرَمَ المسيح ولا حِمَى العَذْرَاءِ
من مُحدثات العلم إلا إنها لِمُتْ عواقبها على العلماء

وتوفى رياض فتحدث عن وزارته وأعماله وسياسته ، وعن سنة الحياة والموت ، ثم حاول أن يأتى بموضوع جديد يحكّ حوله شعره ، فلم يجد إلا البخار وأنه أدرك عصر المخترعات الحديثة . وعلى هذه الشاكلة لا يزال يبحث عن مهد وثير يقدم فيه مرثيته لقرائه . وقد تحوّل بعد الحرب وحين شبت حركتنا الوطنية إلى إدخال إشعاعات منها كثيرة إلى مراثيه ، فمن ذلك أنه كان يرثى الصحفيين من أمثال يعقوب صروف وأمين الرافعى ، فيعرض لمواقفهم السياسية ، وكيف سلّوا أقلامهم لتحطيم الأغلال وفكّ الرقاب ، من مثل قوله فى الرافعى :

يا أمينَ الحقوق أديتَ حتى لم تَحْضُ مصرَ فى الحقوق فتَيْلا
لستُ أنساك قابعا بين دُرَجِيْ لك مُكبّاً عليهما مشغولا
تُنشِدُ الناسَ فى القضية لَحْناً كالحوارى رَتِّلَ الإنجيلا

ماضياً في الجهاد لم تتأخر تَزِن الصفَّ أو تقيم الرِّعيلاً^(١)
 ما نبألى مضيتَ وحدك تحمي حَوْدَةَ الحقِّ أم مضيتَ قبيلاً

وزراه في مريثة عبد الحميد أبي هيف يذكر له موقفاً وطنياً ، لم يقفه شوقي نفسه على نحو ما أسلفنا في غير هذا الموضع ، فإن عبد الحميد وقف يعارض بعنف وشدة « مشروع ملز » واستخدم في معارضته علمه بالقانون ، إذ كان أستاذاً بمدرسة الحقوق . واستغلَّ ذلك كله شوقي ، ولم يُؤارِ ، بل صرَّح هنا بفساد المشروع وكيف كان شياطين الباطل يزينونه للناس ويمحسنونه لهم ، وكأنه يغسل وجهه من موقفه القديم . وليس هذا كل ما يلاحظُ في مريثة أبي هيف ، فقد تصادف أنه توفى ، وتمَّ عقب وفاته ائتلاف الأحزاب المصرية ، فاستهدف لهذا الائتلاف وأطال فيه . وتوفى بعد ذلك سعد زغلول زعيم الوطن وصفيُّه ، فرثاه بقصيدة عبّرت أروع تعبير عن مصر المحزونة في فلذة كبدها وعن شقاها ونواحها ونشيجها ، استهلها بقوله :

شَيَّعُوا الشَّمْسَ ومالوا بضَحَّاها وانحنى الشرقُ عليها فَبَكَها
 جَلَّلَ الصَّبْحَ سواداً يَوْمُها فكأنَّ الأرضَ لم تخلع دُجاها
 انظروا تلقوا عليها شَفَقاً من جراحات الضَّحايا ودماها
 وتروا بين يديها عِبْرَةً من شهيدٍ يقطر الورْدَ شذاها
 ما درت مصر بدفني صُبِّحتْ أم على البعث أفاقت من كَراها
 صرختْ تحسبها بنتُ الشَّرى^(٢) طلبتْ من مِخْلَبِ الموت أبأها
 أرغُنْ هامَ به وجدانُها وأذانُ عِشْقَتِه أذناها

واستمرَّ شوقي يصور ما أصاب الوطن من هذه القارعة ، وهو في أثناء ذلك

(٢) بنت الشرى : أنثى الأسد.

(١) الرعيل هنا : الجماعة.

يعرض للمقادير وما تصيب به الناس حتى إنها لو أرادت جماداً أو نجماً من النجوم لأصابته ، فهي تتحدى كل قدرة حتى قدرة الطب ، لا يردّها رادٌ ، ولا يعوقها عائق . ويقول إن الناس منذ آدم لا تزال تحملهم إلى قبورهم الآلة الحذباء ، ويتمثل خوفو ومينا وأن حياً لم يفته حظٌ من خطاها ولا فات عيناً نصيبها من دموعها وبكائها .

ولم يلك شوق زعيم مصر ومن اشتركوا في حركتها الوطنية أو في سياستها فحسب ، بل بكى أيضاً زعماء العالم العربي ومن شاركوا في حركات وطنهم وثوراته :

وما الشرق إلا أسرة أو عشيرة تلم بنبها عند كل مصابٍ
وهو يضمن مرأى هؤلاء الزعماء آمال أوطانهم ، كما يضمنها مصيبة هذه الأوطان فيهم مستلهمها مثاليته الخلقية وطريقته في نثر أفكاره حول الحياة والموت ، زاجاً بالمواعظ والعبر ، محمّساً للشباب ، نائحاً أشجى نواح وأبكاه . وقرأ قصيدته في فوزى الغزى أحد زعماء ثورة دمشق ، فسترها تنحو هذا المنحى ، وقد بلغ منه التأثير مبلغاً عميقاً حين أعدم الطليان بطل طرابلس وزعيمها عمر المختار سنة ١٩٣١ فصور هذا الجرح الدامى الذى أصابوا به قلب هذا البلد العربي ، بل أصابوا به قلب العالم العربي كله ، يقول :

يا ويحهم نصّبوا مناراً من دمٍ يوحى إلى جيل الغد البغضاء
جرحٌ يصيح على المدى وضحية تتلمس الحرية الحمراء
واعتمر من ذلك الحادث على عادته الحكم مستثيراً للهمم ، واتخذ من بطولة عمر المختار للعرب القدوة الرفيعة .

ويظهر أن هذين المحيطين من وطنه ومن العرب جميعاً لم يكونا بكفيانه ليوسع آفاق مراثيه ، ولينال كل ما يريد من استحسن قرائه وإعجابهم ، فذهب يبحث عن أشخاص آخرين ممن ملكوا لبّ العالم وخفقت قلوب أبنائه لهم ، فرثى (فردى) الموسيقار الإيطالى المشهور

في أواخر القرن الماضي ، ورث تولستوى ، وتغنى بفلسفته وزهده ودعوته الاشتراكية ، وأفاض في تصوير البائسين والفقراء ، وتحدث حديثاً مستفيضاً عن الحياة والموت ، وأدار بعض جوانب هذا الحديث بين تولستوى وأبى العلاء . ووقف على قبر نابليون ، ورثاء رثاء بديعاً تعرض فيه لأطراف من تاريخه وانتصاره ولعانه ثم انطفائه ، واستخرج من كل ذلك العظات ، وهويفتتح رثاءه بقوله :

قِفْ عَلَى كَنْزٍ بَبَارِيسَ دَفِين مِنْ فَرِيدٍ فِي الْمَعَالَى وَثَمِينُ
وافتقدُ جوهرةً مِنْ شَرَفٍ صَدَفُ الدَّهْرِ بِتَرْبِيهَا ضَمِينُ
قد توارتْ فِي الثَّرَى حَتَّى إِذَا قَدُمُ الْعَهْدِ تَوَارَتْ فِي السَّنِينِ
ثم يقول :

نَزَلَ الْأَرْضَ وَلَكِنْ بَعْدَ مَا نَزَلَ التَّارِيخَ قَبْرَ النَّابِغِينَ
شِيدَ النَّاسُ عَلَيْهِ وَبَنَوْا حَائِطَ الشُّكِّ عَلَى أَسِّ الْيَقِينِ
لَسْتُ تُحْصِي حَوْلَهُ أَلْوِيَّةً أُسِرْتُ أَمْسَ وَرَايَاتِ سُبُحِينِ
نَامَ عَنْهَا وَهَى فِي سُدَّتِهِ دِيدِبَانُ سَاهَرُ الْجَفْنِ أَمِينِ

وما يزال يتحدث عن أمجاده وشروقه وصعوده إلى كبد السماء ، ثم انحداره وغروبه في أحشاء الظلام . وكل ذلك أرض خصبة أو تربة سخية يستنبت فيها شوق ما يريد من أمثال الدهر وحكمه .. وعلى نحو ما وقف على قبر نابليون وقف على روما وبكى حضارتها الدائرة وشرائعها وقياصرها وأشرفها ودار شيوخها ، كاسياً ذلك كله ثيابَ عبدة وعظلة .

ويخيل إلى الإنسان أن شوق لم يترك فرصة إلى الرثاء العام إلا انتهزها ، فهو يرثي فيكتور هيجوفى ذكراه المثوية ، وهو يرثي محمد على زعيم مسلمى الهند . وفى كل ذلك يريد أن يتخاطب مع أكبر جمهور ممكن ، وأن يُسْمَعَ صوته فى آفاق

العالم كله عن طريق الصحف التي تنشر شعره وتذيعه بين الناس ، وكأنه يريد لهذا الصوت أن يمتدَّ إلى مالا نهاية .

ومن يتصفَّح الشوقيات يستطيع أن يلاحظ في وضوح أن شوقي لم يترك مناسبة إلا دونَّ فيها شعره ، فهو لا يكتفى بالثناء والمدح على عادة شعراء العرب القدماء ، بل يحاول أن ينظم في كل حادثة وفي كل مسألة طارئة سواء أكانت تتصل بالشرق أم تتصل بالغرب ، وارجع إلى الجزء الأول من ديوانه فستجد فيه قصيدة نظمها بمناسبة تأجيل تنويع ملك إنجلترا لإدوارد السابع لإصابته بدمل ، وثانية في ذكرى كارنارفون مكتشف مقبرة توت عنخ آمون ، وثالثة في الاحتفال بأمين الريحاني حين وفوده على مصر ، ورابعة يناشد فيها سعد زغلول وزير المعارف حيثئذ أن يقوم بإنشاء مدرسة في المطرية ، وخامسة في سبيل الهلال الأحمر ، وسادسة بمناسبة الإصلاح في الأزهر ، وسابعة في الاحتفال بأحد حسنين بعد عودته من رحلته في صحراء ليبيا ، وثامنة في الاحتفال بإنشاء نقابة الصحافة ، وتساعة قيلت في الاحتفال بإنشاء بنك مصر ، وهلم جرا .

وانظر في الجزء الثاني فستجد فيه قصيدة بمناسبة قدوم طيارين من باريس إلى مصر في سنة ١٩١٤ ، وثانية في شكسبير ، وثالثة بمناسبة كتاب فتح مصر الحديث لحافظ عوض ، ورابعة في مسجد أبي صوفيا ، وخامسة في غاب برلونيا ، وسادسة في المرأة العثمانية ، وسابعة في وصف جنيف وضواحيها ، وثامنة في ميدان الكونكوردد ، وتساعة في زيارة مصوِّر لمصر ، وعاشرة في معرض لأزهار بباريس ، إلى غير ذلك من مناسبات .

والجزء الثالث خاص بالثناء ، ولكن اقرأ في الجزء الرابع فستجد قصيدة في افتتاح منشآت الجامعة المصرية ، وثانية في الاحتفال بوضع الحجر الأول بخمسة بنك مصر ، وثالثة في افتتاح دار البنك ، ورابعة في افتتاح دار أخرى ، وخامسة في مولد الأمير محمد عبد المنعم وسادسة مهداة له ، وسابعة في حريق ببت غمر ، وثامنة في خطبة لعليوم عامل ألمانيا أحدثت أزمة دولية ، وتساعة في حفلة افتتاح نادى الموسيقى الشرقى ، وعاشرة في تحية غليوم الثانى للإصلاح

الدين في القبر ، ثم طائفة من الخصوصيات ، وقصيدة في فؤاد حين زار الجيزة سنة ١٩٣٢ وكان شوقى لم ينس الأغلال القديمة التى كانت تضيّق أفقه وتغلّ رقبته ، وكان يعرض له كثيراً فى المنشآت الحديثة ، وكأنه كان يعنى نفسه حين قال فى قصيدة « مشروع ملر » :

من يَخْلَع النَّيِّرَ يَعِشْ بُرْهَةً فى أثرِ الثَّيْرِ وفى نَسْبِهِ

على كل حال يوضّح هذا الاستعراض لقصائد شوقى التى نظمها فى المناسبات أنه أكثر فى هذا الاتجاه ، وإنما جرّه إليه ماقلناه مراراً من تأثير الصحافة والجمهور فى الشاعر المصرى الحديث ، فهو يتابع الحوادث والأخبار فى مصر وأوروبا ، ويتعوّد أن تهزه كأنه سلك من أسلاك البرق ، وقد أصبح له ذوق الصحافى بأدق معانيه ، فإن لم يجد حادثة أو خبراً يعصف بقراءته احتال لهم إما بتعرضه لشاعر كبير مثل شكسبير أو زعيم عظيم مثل غاندى ، أو طبيعة فائقة مثل غاب بولونيا والبسفور وكوكصو أو جكسو ولبنان ، وهكذا ما يزال يحاول أن يجد شيئاً من الناس أو غيرهم أو قل خيطاً لينسج حوله شعره .

ولا نشك فى أنه كان أجدى على شوقى وعلى الشعر العربى أن يتحول إلى موضوع إنسانى عام ينظم فيه ، فيتغنى غناء خالداً بالأمل والألم والحرية ، أو يصوّر متاعس وطنه ، أو يصف جمال الطبيعة من حوله ويعيش له . ولو أنه صنع ذلك لاتسع إلهام روحه ووحى عواطفه ، ولو أنه حاول أن ينظم لمصر إلياذة تاريخها القديم ، فأطال نفسه فى فرعونية حتى بلغت آلاف الأبيات لكان ذلك أكثر فائدة ، ولأظهر فيه تفوقاً وامتيازاً نادرين ، فقد كان يعرف كيف يحلم بالتاريخ وتاريخ وطنه خاصة ، وإن فرعونياته لا تزال أروع لوحات مضيئة عثرنا أو حصلنا عليها فى تاريخ شعرنا الغنائى الحديث .

على أن للمسألة وجهاً آخر ، فإن هذا النوع من الشعر : نوع المناسبات ، يُعَدُّ النموّ الأخير للشعر الغنائى العربى ، إذ المعتاد دائماً فى هذا الشعر أن يُنْظَمَ بمناسبة من المناسبات ، وكانت مناسباته فى عصوره القديمة والوسطى

فردية ، تتصل إما بالشاعر أو الممدوح أو من يرثيهم أو يعظمهم ويعاتبهم أو يهجوهم ويذمهم . أما في العصر الحديث ، فقد طرأ ماحوِّله من الفرد إلى المجموع ومن الأمير إلى الشعب ومن المخطوطات إلى الصحف ، فتعاون ذلك كله على تغير المناسبة ، واشتبكت بأشياء كثيرة في تكوينها ، بعضها اجتماعي وبعضها اقتصادي أو تعليمي أو سياسي أو صناعي ، فاستغل شوق ذلك كله وتغنى به على قيثارته .

وهذا هو معنى ما نقوله من أن شوقي نَمَّى هذا النوع من الشعر إلى غايته ، فقد استهدف كل المناسبات الحديثة وصاغ فيها أشعاره ، يريد أن يكون شاعر واقع وعصره وبيئته ، وكنا نتمنى لو أنه لم يلتفت إلى ذلك كله ، فغنى بنفسه ، ولم يجعل للخارج كل هذه السيطرة عليه . ولكننا ننسى فشوقي كان يحس من أعماقه أنه حلقة في السلسلة القديمة ، ولم يشعر بالإحساس العام للكون إلا في القليل النادر ، حقاً عنده حِكم وأخلاق وأفكار اجتماعية وآراء في الحياة بما وراء الحياة ، ولكنه لا ينساب في ذلك كله انسياب النهر الذي يشعر الإنسان أنه ينبع وينصب في اللانهاية من حياتنا الإنسانية .

فشعره يَنحَس كثيرًا في أفاص ضيقة من حوادث وقية كان ينبغي أن لا يشغل بها نفسه ، لأنه ليس صحفياً كما تصوّر ، ولا يقع عليه أى واجب من واجبات صحفي في عصرنا ، إنما هو شاعر من حقه أن يخلّق في أجواء الفن العليا منفصلاً عن حدود المكان ، وملقياً عن كاهله حواجز الزمان . وإننا لنأسى هذه الثروة الكبيرة من شاعرية شوقي التي أضاعها فيما بين يديه من مناسبات ضيقة ، كما نأسى لهذا الفيض العظيم من نيلنا الذي يتلاشى ويفنى سنوياً في بحر المتوسط دون أن نقبذ منه فوائد محققة .

ومع ذلك فنه النيل يُنشئ في الوادي جنات ورياضاً وبساتين ، على الرغم مما يضيع منه ، وكذلك شوقي يُعَدّ شعره ، حتى في المناسبات ، واحات جميلة ، لا يزال يبتّ الحياة والنضرة فيها ، فلذا الشاعر العبقري قد سَوّاها آيات رائعة غخل شاعريته وما تُسبِغُه على هذه المناسبات من معان وما تعتصره

من أفكار وما ترسمه من صور ناطقة وخواطر دقيقة، فليس هناك سلود تستطيع أن تعوقها أو تحول بينها وبين ما تريد .

وربما كان أروع ما يجتال به على توسيع محيط المناسبات أن يُدْخَلَ فيها عنصراً من الوطنية ، ويعمُّ ذلك في كثير من قصائده ، وخاصة ما أنشده بعد الحرب الكبرى من مثل قصيدته في الأزهر وقصائده في بنك مصر وقصيدته في الطيار المصري صديق الذي طار في سنة ١٩٣٠ من برلين إلى مصر .

وشوق لا يبارى في وطنياته وتغنيه بعواطف أهل بلده ، ولذلك كان يُكثَر من الانزلاق إليها في مناسباته وما يحفز خياله وشعوره من الحوادث والأخبار ، وقد يتسع بالانزلاق فيتحدث عن الشرق كله ، على نحو ما نرى في قصيدته « الطيارون الفرنسيون » فقد ذهب ينادى الشرق فيها أن يتبه من غفلته ويفتح عينيه على مخترعات أوربا، كما ذهب في قصيدته « آية العصر » ينادى شباب مصر أن يستيقظوا من نومهم ، ويطلبوا العلم والمجد في الأرض فإن ضاقت في السماء .

ولم يخصص بوطنيته وشعر مناسباته الشباب وحدهم ، بل تعرّض للشيوخ كما أسلفنا حين حديثنا عن شعره الوطني ، وأيضاً تعرّض للنساء ومشاركتهن في الحركة الوطنية والإصلاحات الاجتماعية ، وكان لسفورهن بعد الحجاب غير قليل من عنايته ، وقصيدته « بين الحجاب والسفور » من طريف شعره ، وقد تعرّض فيها للحرية ، وذُلَّ القيد والعبودية ، فوصف هوان الأسر ونعمة الانطلاق ومثَّل ذلك في « ملك الكنار » تمثيلاً بديعاً .

ولا تظن أن شوق نسي العمال فقد خصهم بقصيدة حماسية دعاهم فيها إلى الكد والاكتساب والسعى في مناكب الأرض وإتقان الصناعات حتى يصبح الوطن سماء للمصانع وغابا ، ولم ينس أن يدعوهم إلى إحسان الاختيار لمن ينوبون عنهم في البرلمان ، وأن يتخذوا لسيرتهم النحل مثلاً وأن ييکروا للرزق كالطير مجيئاً وذهاباً . ولا أراي أبعد إذا قلت إن قصيدته « مملكة النحل » إنما رمز بها إلى الأمة الحية العاملة، وقد صور أروع تصوير بناء

الامة النشيطة المثابرة التي لا يعرف أحد من أبنائها العطلة والفراغ ، فالملكة مُشَمَّرَة ، والرعية محسنون مهرة ، وكلها تذهب خِفَافاً وتجيء موقَّرة ، تجتلب الشمع وتؤديه سَكَّرة .

ولم يكن شوقي يَسْنُدُ شعر مناسباته بهذا العنصر الوطني فحسب ، بل كان يسنده أيضاً بمخترعات العصر ومبتكراته ، وكأنه رأى في ذلك موضوعاً جديداً لاستغلال شاعريته ، وهو موضوع لم يعرفه القدماء ، وقد أشرنا فيما مر بنا إلى شعره في الطيارين والطيارات كما أشرنا إلى ذكره للبخار والكهرباء ، وقد تحدث عن الغواصات غير مرة ، ومن شعره فيها :

وَدَّبَابَةٌ تَحْتَ الْعُبَابِ بِمَكْمَنِ آمِنٍ تَرَى السَّارَى وَلَيْسَ يَرَاهَا
هِيَ الْحَوْتُ أَوفَى الْحَوْتُ مِنْهَا مَشَابَهُ فُلُو كَانَ فُلَوَالَا لَكَانَ أَخَاهَا
خَوْوُنٌ إِذَا غَاصَتْ ، غَدُورٌ إِذَا طَفَّتْ مُلَعَّنَةٌ فِي مَبْنَحِهَا وَسَرَاهَا
نَبِيْتُ سُفْنِ الْأَبْرِيَاءِ مِنَ الْوَعَى وَتَجَنَّبِي عَلَى مَنْ لَا يَخْوَضُ رَحَاهَا
فُلُو أَدْرَكْتَ تَابُوتَ مُوسَى لِسُلْطَتِ عَلَيْهِ زُبَانَاهَا وَحَرٌّ حُمَاهَا^(١)
وَلَوْ لَمْ تُغَيَّبْ فُلُوكَ نُوحٍ وَتُخْتَجَبِ لَمَا أَمْنَتْ مَقْدُوفُهَا وَلَظَاهَا
فَلَا كَانَ بَانِيهَا وَلَا كَانَ رَكْبُهَا وَلَا كَانَ بَحْرٌ ضَمَّهَا وَحَوَاهَا
وَأَفُّ عَلَى الْعِلْمِ الَّذِي تَدْعُوهُ إِذَا كَانَ فِي عِلْمِ النَّفْسِ رَدَاهَا

وعلى هذه الشاكلة كان شوقي يستهدف كل جديد وكل حادث في عصره ، ولم يترك خبراً سياسياً أو اجتماعياً أو أدبياً إلا صاغه شعراً . وبذلك وصل - تسعفه شاعريته - بهذا النوع من شعر المناسبات إلى القمة التي تنتظره ، وكأنه لم يَبْقَ لِمَنْ بعده من الشعراء إلا أن يسقطوا على السَّفْنِ وينحجزوا دون الغاية ، بل لعله هو نفسه قد أحسَّ أنه لم يَبْقَ لِفَنِّه وشعره في هذا النوع

(١) زباني العقرب : قرنها . حماتها : جمع حمة : الإبرة التي تلدغ بها .

إلا أن يهبط ، إذ لم تعد فيه بقية لشاعر ، حتى ولا لصاحبه ومنمّيه إلى أبعد الحدود وأقصى الآفاق ، لذلك ذهب يبحث عن عالم جديد ، وكان العالم الذى استهواه واجتذبه إلى أجوائه هو عالم الشعر التمثيلي والغناء .

٤

الغناء والمغنون

يرتبط الشعر العربى فى عصوره المختلفة بالغناء . فكثير منه غناه المغنون ، وكثير منه أُلّف ليُصْحَبَ بالغناء والموسيقى ، وقد أدار أبو الفرج الأصبهاني موسوعته الضخمة فى شعراء العرب على الأغاني ، فليس منهم من لم يُغَنِّ فى شعره ، إما فى حياته أو بعد وفاته . وما زال هذا الغناء ينمو ويتطور ، والشعر ينمو معه أيضاً ويتطور . حتى ظهرت الموشحات والأزجال فى الأندلس .

وإذا تعقبنا شوقى ديوانه وجدناه مهتماً بالغناء والمغنين ، وإنه ليحزن حزناً من أعماقه حين يتوقى نابغ من نابغهم فى مصر ، ولذلك تعددت مراثيه فى الممتازين منهم ، فهو يرثى عبده الحمولى المتوفى سنة ١٩٠٢ كما يرثى عبد الحمى المتوفى سنة ١٩١٢ ، وحين تقام ذكرى لأحدهم يسارع إلى قيثارته ليساهم فى ذكره على نحو ما نرى فى رثائه لسيد درويش وسلامه حجازى . وكل من يقرأ هذه المراثى يلاحظ دقته فى وصف المغنى وغنائه ، بل الكأنه كان يعرف الغناء العربى معرفة خبرة ودراسة لأصوله ، وسمعته يقول فى عبده الحمولى :

يُخْرِجُ المَالِكِينَ مِنْ حَشْمَةِ المُلْكِ وَيُنْسِي الْوُقُورَ ذَكَرَ وَقَارِهِ
(بصبا) يُذَكِّرُ الرِّيَاضَ صَبَاهُ وَ(حِجَازٍ) أَرْقًى مِنْ أَسْحَارِهِ
وَعَنَاءٍ يُدَارِ لَحْنًا فَلَحْنًا كَحَدِيثِ النَّدِيمِ أَوْ كَعُقَارِهِ
وَأَنِينٍ لَوْ أَنَّهُ مِنْ مَشُوقٍ عَرَفَ السَّامِعُونَ مَوْضِعَ نَارِهِ

زفرتُ كأنها بثٌ قيسٍ في معاني الهوى وفي أخباره
يسمع الليلُ منه في الفجر ياليد لُ فيصغى مستمهلاً في فواره
وإن في هذا الشعر ما يدل دلالة واضحة على غمرة الحماس التي كانت
تشملة حين يستمع إلى عبده الحمولى وأمثاله ممن عاصرهم ، وهذا طبعى ،
فقد خلُق شوقٌ موسيقياً ، له أذن لا تبارى في سماع الألفاظ وتأليف الألحان
الشعرية ، ولو أنه لم يتجه إلى الشعر لكان مغنياً أو موسيقاراً من الطراز الأول ،
فهو بسليقته موسيقى الروح ، ولذلك لا نعجب أن يتعلق بالمغنين لا في مصر
فقط بل أيضاً في أوروبا ، ولا نشك في أنه كان من هواة الموسيقى الأوربية ،
وأنه كان يهترئ حين سماع « سمفونيات بيتهوفن » وأضرابه من رأسه إلى أخمص قدمه ،
وسمعه يقول في رثاء الشاعر الموسيقى فردى :

يتبهِ على الماس بعضُ النحاسِ إذا ضمَّ ألحانه الغالية
وتحكم في النفس أوتارُه على العود ناطقةً حاكية
وتبلغ موضعَ أوطارها وتُفشى سريرتها الخافية
وكم آية في الأغاني له هي الشمس ليس لها ثانية
إذا ما تنادى بها العارفون قُل البرق والرعد من غاديه^(١)
فلإن همسوا بعد جَهْرٍ بها فحَفَقَ الحلَّى على الغانية^(٢)

وتركزتُ عناية شوقٍ بهذا كله أخيراً في مغنیه محمد عبدالوهاب الذى نفخ
في روح صوته ، وأطار اسمه في الآفاق ، وقد تعرّف عليه في سنة ١٩٢٤ إذ
نُذِمَ له خلال حفلة أقامها معهد الموسيقى الشرقى في « كازينو سان استفانو »
- لاسكندرية^(٣) - ، وسمع إليه ، فأعجب بصوته ، ولم يلبث أن استخلصه لنفسه
وخلقه بـ « ركبه » .

(١) غادية : سحابة ممطرة . (٢) الغانية : الحسنة . (٣) أبى شوقى ص ١٣٥ .

وعلى هذا النحو وجد شوقي المغنى الذى يلزمه فى غُمدواته وروحاته لا فى مصر وحدها ، بل أيضاً فى رحلاته إلى فرنسا^(١) وإلى الشام^(٢) فكان يؤلف له أغانيه ، وكان يجلس إلى استماع غنائه بها ، بل كان يشتركه أحياناً فى تأليف ألحانها ، فقد قرأت لمحمد عبد الوهاب فى بعض المجلات الأسبوعية حديثاً عن مولد ألحانه أشاد فيه بشوقى وقدرته على تمييز الأصوات وتذوق الموسيقى ، وقال : « إنه لم يكن يبيح لى أن أذيع لحناً قبل أن يراجعنى فيه مراراً » .
ولا نرتاب فى أن شوقى هو الذى لفت عبد الوهاب إلى الاستفادة من الموسيقى ، الغربية وأنغامها وألحانها وأتاح له أن يصدق بهذا الصوت الباهر ، وإنه ليصفه فى رثائه لسيد درويش ، فيقول :

إن فى ملك فؤادٍ بلبلا لم يُتَحْ أمثاله للخلفاء
ناحلٌ كالكرة الصغرى سَرى صوته فى كُرّة الأرض الفضاء
والحق أن كلاً أكمل صاحبه ، واستنفد خير ما عنده من موهبة وفن ، فكان شوقى يصنع الأغانى ومحمد عبد الوهاب تحت عينه يصنع الأنغام والألحان ، وبذلك تآزر شوقى معه فى إخراج هذه الأصوات البديعة التى يترنح العالم العربى كله طرباً حين ترنُّ فى أذنه . وبعض هذه الأصوات أو هذه الأغانى كان يختاره من قصائد قديمة له ، مثل الأغنية الذائعة :

مُضْنَاكَ جَفَاه مَرْقَدُهُ وبكاه ورحم عودُهُ^(٣)

وبعضها كان يصنعها له ، فكان محمد يراه وهو يؤلفها ، وقد أسلفنا طرفاً من حديثه عن تأليف شوقى لأغانيه ، وهى أغان تمتلئ بالعدوبة وتفيض بالأنغام الموسيقية ، حتى لكأنها تغنى نفسها من مثل أغنيته :

عَلَّمُوهُ كَيْفَ يَجْفُو فَجْفاً ظالمٌ لا قَيْتُ مِنْهُ ما كَفَى
أنا لو نادَيْتُهُ فى ذَلَّةٍ هى ذى رُوحى فخذها ، ما احْتَفَى

(١) شوقى لشكيب ص ٤٩ . (٢) اثني عشر عاماً ص ٥٣ . (٣) عوده: زوّاره .

وطبيعي أن تتكامل الموسيقى الشعرية في هذه الأغاني، فقد ألّفت من أجلها. لم تؤلف للإشاد ، وإنما ألّفت للغناء ، وليجهر محمد عبد الوهاب ببعض ألفاظها ويهمس بالأخرى ، وكأنما شوق يوسوس إليه في جترس ألفاظه بالنغمة الحلوة التي يريدها منه ، وما يزال يستنده ويحوطه حتى يتألف اللحن الساحر ، ومن بديع هذه الألحان لحن (زَحْلَة) ، وهو يجري في شعر شوقي على هذا النمط :

يا جارة الوادى طربتُ وعادنى ما يشبه الأحلام من ذكراكِ
مثّلتُ في الذكرى هوالِكِ وفي الكرى والذكرياتُ صدى السنين الحاكي
ولقد مررتُ على الرياضِ برَبْوَةٍ غنّاء كنتُ حياها ألقاكِ
لم أدِرِ ما طيبُ العناقِ على الهوى حتى ترفّق ساعدى فطوّاكِ
وتأوّدتُ أعطافُ بانِكِ في يدي واحمرُّ من خضرئِهما خدّاكِ
ودخلتُ في ليلين : فرَعِكِ والدجى ولثمتُ كالصبح المنور فالكِ
وتعطلتُ لغةُ لكلام وخاطبتُ عينيّ في لغة الهوى عيناكِ
لا أمس من عمر الزمان ولا غدُّ جُمع الزمان فكان يومَ لقاكِ

وكان شوق يؤلف مثل هذه الأغنية التي تؤثر بموسيقاها في كيانتنا العاطفي تأثيراً قوياً ، ثم يأخذها محمد عبد الوهاب فيضيف إليها إطاراً من أنغامه ، وبذلك اتحد الشعر والغناء عند شوقي . وكان كل شيء فيه يعدّه لذلك ، إذ كان معجباً بالغناء والمغنين من جهة ، وكان شعره نفسه حلوة موسيقية ساحرة من جهة ثانية ، فتآلف الفنان ، والتقى الشاعر بمغنيه ، وأخذ كل منهما يعتصر أدوات فنه ، شوق يعتصر الألفاظ ومحمد عبد الوهاب يعتصر المقامات والسلام الموسيقية ، وكل منهما يسكب في روح صاحبه شتى ضروب الطرب والفرح .

وما من شك في أن هذا التألف أثر في شعر شوق لا من حيث تأليفه للأغاني ، بل أيضاً من حيث تأليفه للألفاظ وانتخابها بحيث تحمل كل

ما يريد محمد عبد الوهاب من تموجات واهتزازات صوتية، فكأن كلاً منهما كان يؤثر في صاحبه من حيث يدري ومن حيث لا يدري ، وكان يستخرج منه خير ممكناته ومقدراته الموسيقية قاصداً وغير قاصد .

ويظهر أن شوقي لم يكن يفكر لأغانيه في نفسه وفي محمد عبد الوهاب فحسب ، بل كان يفكر أيضاً في الجمهور ، وخاصة أن ألحان محمد عبد الوهاب في أغانيه كانت تسجل في « أسطوانات » وكان يذيعها في حفلاته المختلفة . ونشأ عن ذلك أن شوقي لم يكن يقصد في أغانيه أن يطرب نفسه ومغنيه فحسب ، بل أخذ يقصد إلى إطراب الجماهير ، فهو ومحمد عبد الوهاب لا يرسلان الأغنية واللحن في الفضاء ، بل يرسلانها إلى آذان الشعب .

وهذه الغاية التي لم يكن من الممكن أن يتزع شوقي نفسه منها أخذت تدفعه في أغانيه إلى أن يتزل من سماء ألفاظه الجزلة التي ينتخبها عادة في قصائده إلى ألفاظ سهلة تدور على كل لسان ، حتى يغنيها الجمهور ، لاطبقاته العليا من المثقفين ، بل طبقاته الدنيا .

ومعنى ذلك أن أغاني شوقي تنفصل عن شعره لا من حيث اتساع التنعيم فيها فحسب ، بل أيضاً من حيث جوهر ألفاظها ، وهذا طبيعي لأن شوقي في شعره إنما يخاطب الطبقات العليا في الشعب أى أنه لم يتزل به ولم ينحدر عن المستوى الرفيع للشعر العربي ، بل ظل فيما يمكن أن نسميه جواً أرستقراطياً . واعرض شعره على الطبقات الدنيا فستراها تعجب به ، ولكن لا تظن أنها تعجب به لأنها تفهمه ، إنما تعجب به كما يعجب من لا يفهمون الموسيقى بها ، وهو إعجاب يقوم على الإحساس بشيء غامض يثير المشاعر ، وإن لم يتبينه القارئ أو السامع تبيناً دقيقاً .

ولإذن فشوقي على الرغم من أنه وجه شعره للجمهور وحياته السياسية وحوادثه اليومية التي عاش فيها لم يهبط به عن آفاقه العليا في الصياغة والفن ، بل ظل محلقاً في أبعد سماء ، لا يدنو ولا يسف . يؤثر فيه الرأي العام وتؤثر فيه الصحف والحياة الاجتماعية والديمقراطية الحديثة ، ولكنه يظل أرستقراطياً .

ولعل في هذا ما يوضح كيف أن شوق لم يتطور بالشعر العربي تطوراً شعبياً كاملاً ، تطور به ، ولكن تطوره كان ناقصاً وخاصة فيما يتصل بالصياغة ، إذ لا تزال تستمد من اللغة العربية الفصحى ويتأبّعها الثرية ومناجمها الغنية ، أما اللغة الشعبية فهي بعيدة عنها لا تكاد تقترب منها .

وهذا كله إنما ينطبق على شعر شوقي ، أما أغانيه فقد حاول أن يكون قريباً فيها من متناول الجمهور ، حتى يغنى بها المثقف ويغنى بها السوق ، وتشيع على ألسنة الشعب كله من موظف وصانع وفلاح . لهذا لم يرتفع فيها إلى مستواه اللغوي في شعره إلا قليلاً ، أما كثرتها فتتحدّر إلى الجمهور وطبقاته الدنيا .

وخطاً شوقي في هذه الطريق خطوة ثانية كانت أقوى جداً من خطوته الأولى ، فإنه رأى أن يهجر اللغة الفصيحة في أغانيه كما يهجر نظام الأوزان والقوافي . وشوق في هذا الاتجاه من حيث الشكل غير مجدّد ، فقد سبقه ابن قزّمان الأندلسي في القرن السادس للهجرة إلى صنّع الأزجال الشعبية وكتب ديواناً رائعاً ، وضع لها فيه منهجاً سار الشعراء من بعده في دروبه .

ومع ذلك فنحن نستقبل هذه الخطوة عند شوقي على أنها ثورة على أصول موسيقاه ، فقد ظل حياته ، إلا شطراً صغيراً متأخراً ، ينظم على التقاليد والمصطلحات الموروثة في عالم الشعر العربي وصياغته وأوزانه وقوافيه ، فإذا عدل عن ذلك وانحرف كان كمن ينحرف بالنهر عند مصبّه عن طريقه الذي رُسم له منذ الزمن الأقدم . حقاً إنه صنع موشحات أو ما يشبهها في قصيدتيه : « تحية لترك » و « صقر قريش » ولكن الموشحات لا تختلف في ذوقها العام عن ذوق الشعر العربي فيما عدا أوزانها وقوافيها ، فهي تُصنّع في نفس مصانع اللغة الفصحى بكل رواسبها من ألفاظ وتشبيهات وفنون بديع . أما الزجل فإنه خروج خالص عن ذوق العربية ورسومها في اللغة والألفاظ . وغريب أن يخرج إليه شوقي آخر حياته ، فيتحوّل عن طريقته الأرسقراطية القديمة ، بل التي لا يزال يتبع دروبها ومسالكها في شعره ، ولكن لا غرابة ، فقد فهمنا الآن القوة العظيمة التي حولت مجراه ، فإنه ارتبط بمغنٍّ يغنيه شعره ، ولم يكن هذا المغنّي

يغنى ذلك الشعر لنفسه وشوقى شاعره وحدهما ، بل كان يغنيه للشعب ، وقد أَلِفَ الشعب في غنائه أن يستمع إلى أدوار و «مواويل» وأزجال ، وإذن فليتنزل شوقى إليه ، وليتطور بلغة شعره ، وليوسّع هذا التطور ، حتى يكتسب الشعب ويرضى ذوقه هو ومغنيه الذى يصدق بشعره ، ويملاّ به الفضاء أنغاماً وألحاناً .

ولكن لا تظنّ أن شوقى حين أهمل اللغة الفصحى في أزجاله قد أهمل الفن والعناية الفنية ، فهو فنان بالسليقة ، وكل شيء تمتد إليه قيثارته يتحول إلى موسيقى صافية ، وليس ذلك فحسب ، بل يتحول أيضاً إلى صور طريفة ، فشوقى كما قلنا في غير هذا الموضع يُعْنَى بموسيقاه وبأخيلته عناية شديدة . واستمع إليه يقول في أغنيته المشهورة « في الليل لما خلى » واصفاً لمطلع الفجر :

الفجر شأشاً وفاض على سواد الخيميلة

لمخ كالمح البياض من العيون الكحيلة

والليل سرح في الرياض أذهم بغرة جميله

فأزجال شوقى كشعره تعتمد على التنعيم والتصوير ، وهل يستطيع أن يتخلى عن خصائصه الفنية أو يتخلص منها ؟ إن كل شاعر تولّد معه خصائصه ، ولا يستطيع أن يخلعها عن نفسه . وهذا ما نلاحظه عند شوقى ، فأزجاله فيها حياة وروعة تأتى من التصوير ومن الموسيقى ومن انتخاب الألفاظ نفسها ، فقد كان يعرف دائماً كيف ينتخب كلماته سواء في شعره أو في أزجاله ، حتى ليخيل إلى الإنسان كأن اللغتين العربية والعامية المصرية تعرضان أنفسهما أمامه ليختار الكلمة التى خلقت لتوضع في الموضع الذى يراه .

على كل حال أبدع شوقى في أزجاله كما أبدع في شعره العام . وإذا كان هناك ملاحظة ينبغى أن نقولها فهى أنه شغل هذه الأزجال كما شغل أغانيه الفصيحة بالشوق والحنين وبكاء المحبين وشكوى العاشقين ، وأضاف إليها حسية واضحة نجدها حتى في زجله المعروف الخاص بالنيل إذ أبى إلا أن ينحو به نحواً حسياً ، واسمعه يقول :

النيلُ نجاثنى حليوه أَسْمَرَ
 عجبٌ لِلوَنَةِ دَهَبٌ ومرمرٌ
 أرغوله في إِيْدَةٍ يَسْبِغُ لِسِيْدُهُ
 حَيَاةٌ بِلادُنَا يَا رَبِّ زِيْدُهُ
 قالت : غراي في قلوكة وساعه نزهة ع الميَّة
 لَمَحَتْ ع البُعْدِ حمامة رَأيحه على الميَّة وجاءه
 وَقفَتْ انادى القلايكي تعال من فضلك خُذْنَا
 رَدَّ القلايكي بصوت ملايكي
 قال : مَرَحَبًا بِكُمْ مرحبتين دِي سِتْنَا وانت سِيدُنَا
 هِيلا هوب هِيلا
 جَتِ القلوكة والملاح ونزلنا وركبنا
 حمامة يِيفُضا بفردِ جناح تودِينَا وتجيئنا
 ودارتِ الأَلحان والراخ وسمِعنا وشربنا
 هِيلا هوب هِيلا

ومن يستمع إلى وصف النيل في أول هذه الأغنية يذكر قصيدة النيل
 شهيرة للشاعر ويظن أنه سيفي بأعجاد مصر ومفاخرها ، ولكن شوقي لم
 يثبت أن وصف رحلة أونزهة في النيل ، دارت فيها الألحان والحرر .
 بحثاً إن شوقي لم يفصح في هذا الزجل وغيره من أزجاله عن
 حسيّة شديدة ، فهو ليس من ذوق أصحاب الأزجال والمواويل الحرر . ومن الحق
 أيضاً أنه قصد بأزجاله كما قصد بأغانيه الفصيحة إلى الطرب ، ولعل

لترفه دخلا في هذا الاتجاه ، إذ لم يعرف البؤس في حياته ، وإنما عرف النعم ، حتى لكأنه كان يعيش في فراديس الجنان .

وكنا نتمنى لو أن شوقي أحسَّ صميمَ الروح الشعبية ، إذن ما حاول هو ولا مغنيه أن يؤثرًا في الشعب ويطلبوا رضاه بإثارة طربه فحسب ، بل لانتجها مباشرة إلى التغني بهوموه وأحزانه وأشجانه ، فهذا الشعب الذي كان يئنُّ تحت كابوس الاحتلال الإنجليزي ، والذي كان كلما سار في طريقه ارتطم بصخور اليأس ، والذي كان يخوض دياجير الحياة يلتمس ضياء الأمل ونور الرجاء ، هذا الشعب كان يجب أن يستشعر شوقي في أغانيه الفصيحة والعامية بؤسه وشقاءه وآماله وآلامه .

ولعل في هذا ما يدل على أن شوقي على الرغم من وطنياته وشعره السياسي وأزجاله وشعره العامي لم يستطع أن يصل إلى الغاية المرتقبة من التعبير عن هذا الشعب الحزين وما كان يجرّهُ أو يحمله من أثقال غلاظ . وقد يكون في ذلك ما بغضُّ من عبقرية شوقي ولكنها الحقيقة ، فقد عاش غالباً على السطح من حياة هذا الشعب ، فتعلق بوطنياته ، وتعلق بأزجاله ، ولكنه لم ينفذ إلى سرائره وباطنه .

ومع ذلك فشوقي هو النهاية أو الخاتمة لشعرنا العربي الذي بدأ منذ الفتح الإسلامي ، فقد استفد في شعره كثيراً مما يمكن التعبير عنه من حاضرنّا ، حقاً أنه لم يمثل روح الشعب ، ولكن هذا شيء لا يعرفه الشعر العربي القديم كما أسلفنا إنما يعرف المديح والغزل والرثاء وما يتصل بذلك من هجاء أو عتاب ، فلما خُلف شوقي عليه وسَّعَ طاقة تعبيره إلى كل مناسبة واستغل السياسة وغير السياسة مما صورناه ، وما وقفنا أمامه مراراً ذاهلين لسحره وجماله .

ولذلك نقول إنه أغلق بكتلتا يديه أبواب الشعر الغنائي العربي ، وكان ينبغي أن لا يحاول الشعراء من بعده فتح هذه الأبواب ، وأن يعودوا إلى أنفسهم ، فيفكروا إما في موضوعات جديدة لشعرهم ، وإما في أنواع مغايرة للشعر الغنائي كالشعر التمثيلي أو القصصي . ورحم الله أبا العلاء ، فقد سمع ابن هاني الأندلسي ،

قال ما أشبهه إلا بِرَحَى تَطْلَحْنَ قروناً، وليس يصدق هذا التشبيه على شيء أكثر من صدقه على الشعراء المقلدين لشوقي ، وقرأ في شعرهم فستجده يخلو من الموسيقى والتصوير الخالم ، وستجده شعراً صحفياً ينتظر الحوادث والأخبار والمحترعات ليتغنى بها ، وليس فيه روح ولا جهد ولا عناية فنية ممتازة .

ولو أن هؤلاء الشعراء نظروا حولهم لرأوا شعبهم في حاجة إلى من يستشعر روحه ويعبر عن أحزانه كما يعبر عن أفراحه ، ومن المؤكد أن شعرنا لم يستطع أن يصورنا حتى الآن ، وإلا فأين شعرنا الرقيق الذى يصور حياة القرية مثلاً ؟ وأين شعرنا الذى يصور حياة الفلاح أو حياة الصانع أو حياة شخص يعيش فى حى فقير كحى بولاق أو الحسينية ؟ .

ولعل الغريب أن شوقي نفسه أحسَّ ذلك وعرفه ، فانصرف عن هذا الشعر الغنائى الذى كان يردُّده ، واتجه إلى المسرح ، فألَّفَ له تمثيليات ، لا تزال صااط التقدير والإعجاب

الفصل الرابع

المسرحيات

١

مقومات في المسرحيات

رأينا شوق ينتهي بالشعر الغنائى المألوف عند العرب إلى الغاية التي كانت تنظره ، وقد أخذ يحاول التحليق في أفق جديد يُثبت فيه مهارته وحذقه في الشعر والفن ، وكان هذا الأفق حلماً ذهبياً لكل من تحدثوا عن التجديد في عصره ، ونقصد أفق التمثيل ومسارحه . وما هي إلا أن يرفرف الشاعر في هذا الأفق وجوه ، فإذا هو يؤلف مسرحيات يعجب بها معاصروه ، وكان الجوه خالياً إلا من محاولات ضعيفة ، وكانت اللغة العامية تطنخي على المسرح المصرى ، ولم تكن تمثل عليه مسرحيات حقيقية ، إنما كانت تمثل عليه حكايات مضحكة على نحو ما هو معروف عن «كشكش» و «الكسار» . ومن قبلهما كان الشيخ سلامة حجازى ، وكان مسرحه إلى الغناء والتلحين أقرب منه إلى التشخيص والتمثيل .

فلما طلع شوق في أواخر حياته على الناس بمسرحياته الفصيحة عدوا ذلك منه عملاً بديعاً ، وخاصة أنهم رأوه يتبع إلى حد بعيد سُنن المسرحيات الأوربية . ومع ذلك فقد صبَّ عليه بعض النقاد جام غضبهم وسخطهم ، لأنهم رأوه لا يتبع هذه السنن اتباعاً دقيقاً .

وقد خلَّف شوق سبع مسرحيات : ست مأس ، ولمهاة واحدة ، وكما أنه في شعره الغنائى لاحظ الجمهور ، فقد لاحظته أيضاً في مسرحياته ، إذ نرى ثلاث مأس من مأسه تسترضى العاطفة الوطنية في المصريين وهي : مصرع كليوباترا ، وقيز ، وعلى بك الكبير ، وثلاثا أخرى تسترضى العواطف العربية

والإسلامية، وهي: مجنون ليلي، وعنترة، وأميرة الأندلس . أما الملهاة فتقوم على موضوع مصري شعبي .

وكل من يقرأ هذه المسرحيات في غير تحيز يراها — إذا استثنينا ملهااته — ضعيفة من حيث التمثيل ، لأن شوق كتبها بروح الشاعر الغنائي . وقد مرت بنا في الفصل الثاني مسودتان لفصل من مجنون ليلي ، ورأينا كيف أن شوق كان يكتب مناظر الفصل في شكل قطع غنائية بدون ملاحظة المتحاورين . وإذا قررنا قطع المسودتين إلى الفصل المنشور في المسرحية وجدناها تعدل تعديلا كبيرا ، فقد دخل عليها كثير من القطع الجديدة، ثم وُضعت في الفصل أوضاعا مخالفة للمسودتين .

وفي ذلك دليل قاطع على أن شوق شُغِلَ، وخاصة في مآسيه من مثل مجنون ليلي ، بالغناء عن التمثيل، أو قل إنه تأثر الغناء إلى حد بعيد . ومع هذا لا نستطيع أن ننكر أنه درس المأساة الغربية ، وأنه حاول جاهداً أن يثبت قدرته على محاكاتها وتقليدها .

والمأساة عنده كما هي في الغرب تعتمد على فصول ، وتقسّم الفصول إلى مناظر ومشاهد، يُساق في فاتحتها عادةً وصف الأماكن والملابس والأشخاص الذين يمثلون . وتبدأ المأساة بفصل يمهد للصراع ، وما تزال الأفعال والأقوال تنمو ، حتى تظهر العقدة واضحة ، ثم تُحل ، وكل ذلك يعتمد على الحركة كما يعتمد على ضرب من السببية يربط بين الحوادث المتتابعة ، ويقوم بهذا كله أشخاص يتميز بينهم بطلان ، وهم جميعاً يكشفون عن أنفسهم بأفعالهم وأقوالهم وملاحظاتهم وتعليقاتهم . ونُعَدُّ منذ المنظر الأول في المأساة للتعرف على الحادثة الابتدائية التي ينشأ منها الصراع بين الحب والواجب أو بين الخير والشر ، وما تزال الحوادث تنهض حتى تبلغ الأزمة غايتها . وكل ذلك ينعقد في خيوط من الحوار والحركة ، وهي خيوط تعرّض علينا للدوافع والترعات والعواطف والانفعالات ، وخاصة لبطل المأساة ، بل لكل من يساهمون فيها متكلمين ومتحركين .

وخلال المناظر والمشاهد وفي أثناء المواقف المختلفة تَطَّلَع على صفات الأشخاص ، وتتدرج أمامنا حوادث المأساة في حركة دافعة ، إذ يعرض علينا أشخاص المأساة في الصراع الذى يقومون به ويتقلبون فيه منذ المشهد الأول ، وما تزال نجرى معهم في متشابكات نشأت من هذا الصراع ، وما تزال هذه المتشابكات تنمو حتى نصل إلى نقطة التحول ، ونتحول سريعاً إلى خاتمة المأساة . وهذا كله يَعْنِي أن شوقى أقبل على المأساة ، وهو يعرف قواعدها ويظهر أنه أعجب بالمرح الفرنسي الكلاسيكى في أثناء القرن السابع عشر إذ كان الشعراء من أمثال كورنى وراسين يتخذون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة ، وكانت الدراما لا تزال أرستقراطية ، فهي لا تُعْنَى بالحياة الواقعية ، إنما تعنى بالملوك والنبلاء ، كأنها لا تريد أن تخوض في الحياة العادية المألوفة ، إنما تريد أن تتسامى وترتفع عن هذه الحياة ، وأيضاً فإنها كانت ترتفع في لغتها عن اللغة العادية إلى لغة بلاغية ممتازة .

فأعجب شوقى بذلك كله ، ونسج في مآسيه على منوال هؤلاء الشعراء الفرنسيين ، وفكر في أن يشخص حياة ملوك مصريين ، فلمعت في خياله قصة أنطونيو وكليوباترا لشكسبير ، فذهب يحاول صنعها من جديد ، كما ذهب يُخرج ملوكاً ونبلاء آخرين إما مصريين أو اتصلوا بالتاريخ المصرى أو التاريخ العربى ، فأخرج «على بك الكبير» الذى حاول الاستقلال بمصر في أثناء الحكم العثمانى ، كما أخرج «قمبيز» الملك الفارسى الذى فتح مصر ، وأيضاً فإنه أخرج «عنتر» و«مجنون ليلى» و«أميرة الأندلس» .

وشوقى في ذلك كله مقلد للمدرسة الفرنسية الكلاسيكية في القرن السابع عشر ، فهو يترك عصره إلى العصور القديمة ، وهو يختار شخصياته من النجوم التاريخية اللامعة ، وهو يعتدُّ بلغةً بليغة ، ليس فيها شيء من العبارات اليومية المتبدلة . وليس ذلك كل ما جاءه من المدرسة الكلاسيكية ، فقد جاءه منها اعتداده بعاطفة الحب في كل مآسيه ، فهي تتوهج فيها وتشعل اشتعالاً واضحاً ، ولعل ذلك ما دفعه إلى أن يخصَّها بروايته : «مجنون ليلى» .

على كل حال شوق يتأثر بالمدرسة الفرنسية الكلاسيكية، ومن تأثره الواضح بها أن مآسيه تخلو غالباً من تمثيل الحوادث على المسرح فالحرب بين أنطونيو وأوكتافيوس، وبين قمبيز والمصريين، وبين علي بك الكبير ومحمد بك أبي الذهب، لا نشاهدها على المسرح، إنما نعرف ذلك من كلام الممثلين. وهذه سنة كلاسيكية اتبعها شوقي.

وتلك هي نقط الاتصال بين مآسيه وبين المدرسة الكلاسيكية، ونراه بعد ذلك يستقلُّ عنها استقلالاً مَن اتصل بالمدرسة الرومانتيكية وفهمها، فهو لا يتقيد بنظرية الوحدات الثلاث: وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع، وما كان يُقال من أن حوادث المسرحية يجب أن تقع كلها في يوم وليلة وفي مكان واحد، وتدور كلها حول موضوع واحد. وعلى هذه الأسس كانت تُولَّف المسرحيات ظناً من الشعراء بأن اليونان اتخذوها قواعد لا ينحرفون عنها في صنْع مسرحياتهم، وهو ظن واهم، لم يَتَّبِعْ له الفرنسيون طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر حتى جاء الرومانتيكيون، وقَطَّعَ الشعراء إلى أن اليونان لم يكونوا يتقيدون بها، فانفكَّوا عن وحدتي الزمان والمكان، كما انفكَّوا أحياناً عن وحدة الموضوع.

وجارى شوقي الرومانتيكيين في ذلك كما جارا هم وجارى من جاء بعدهم، بل جارى شكسبير أيضاً في إدخال عناصر فكاهية في مآسيه، وهي عناصر لا نجدها بتاتاً في المسرحية الكلاسيكية الفرنسية، إنما جاء بها شكسبير وتابعه فيها أصحاب المدرسة الرومانتيكية ومن خلفهم، وسار شوقي على هذه السنة في مآسيه، فأجرى فيها تياراً فكاهياً، وإن كان غير حاد، وإن تقطَّع أحياناً، فقد عمد إليه في غير مبالغة.

على أننا نلاحظ أن فكاهته في الغالب لفظية، وهي في الحقيقة موضوعة بحيث تُرضى الذوق المصرى الذى يميل إلى هذا اللون من الفكاهة. أما ما نجده عند شكسبير من تهكم لاذع ومن سخرية تتخلَّلُ المواقف التي يتعرض لها الشخص، فقلما نجده عند شوقي لاختلاف الأذواق واختلاف الأزمنة.

وشوق لا ينفك عن المدرسة الكلاسيكية الفرنسية في الفكاهة ووحدة الزمان والمكان فحسب، بل ينفك عنها أيضاً في وحدة الموضوع إذ قد يُداخل بين قصتين في مأساة واحدة، وهو تداخل قلما تفقد فيه الالتحام بين أجزاء المسرحية، بل قد يساعد على هذا الالتحام على نحو ما نرى في مصرع «كليوباترا» إذ داخل بين حب هيلانة وصيفة كليوباترا وحابي وبين حب أنطونيو وكليوباترا نفسها، وكما نرى في مسرحية «على بك الكبير» إذ داخل بين صراع على بك ومحمد بك أبي الذهب وبين صراع آمال زوجة على بك ومراد عاشقها وأخيها في الوقت نفسه، وهو لا يلدري أنها أخته.

وشوق في هذا إنما ينسج على منوال المدرسة الرومانتيكية التي تبيح ذلك ما دامت القصة الثانية لا تفسد التحام الحوادث في القصة الأساسية، ولا تصيبها بشيء من الاضطراب. ويدخل في هذه التزعة الرومانتيكية عند شوقي أننا نجده مثل أصحابها لا يُحسن رسم الشخصيات المسرحية ولا تصوير ملامحها تصويراً دقيقاً، لأنهم ذاتيون في تمثيلياتهم، فلا يستطيعون أن يكونوا موضوعيين أو شعراء ممثلين، إذ تغطي الذاتية على الموضوعية. وطبيعي أن لا يكون عندهم تحليل نفسي، لأنهم لا يحللون، وإنما يغنون العواطف في غلو ومبالغة، وهكذا كان شوق في مسرحياته.

ولعل القارئ يعجب الآن من أن شوق لا يستغل مقدرته الغيرية في تمثيلياته، فقد قلنا في الفصول السابقة مراراً إنه كان شاعراً غيرياً في شعره الغنائي، وإنه أداره على التعبير عن مشاعر غيره إلى حد بعيد، فما باله لا يستغل هذه المقدرة في مسرحياته؟ وأكبر الظن أن إعجابه بالتموذج الرومانتيكي في التمثيل طغى على استعداده. وأيضاً جرّته إلى ذلك لغة شعرنا ورواسبه الغنائية الذاتية، فلم يستطع التخلص منها حين عمد إلى التمثيل.

على كل حال نحن لا نرتاب في أن من يقيم مأساه على هذه الأسس الغربية المختلفة متخياً تارة من المدرسة الكلاسيكية أو من شكسبير، وتارة من المدرسة الرومانتيكية لا يصح أن يوصف بأنه لم يدرس الشعر التمثيلي.

فشوق دَرس ، على ما يظهر من عمله ، المسرح الأوربي ، واختار لنفسه منه أصولاً وقواعد . وهذا من حقه فهو فنان شاعر ، له الحق في أن يتخذ مآسيه على النحو الذي يريده ، ما دام قارئه يجد متعة ولذة في عمله ، وما دام يقيده به ويجذبه إليه طوال قراءته أو سماعه .

وقد خالف بعض الحقائق التاريخية في غير مسرحية عامداً ، كما خالف بعض العادات العربية في « مجنون ليلى » و« عنتره » وذكر المخالفة الأولى مفاخرأ في التعليقات التي ذيل بها مصرع كليوباترا . وإنما فآخر بذلك لأنه أراد به أن يمتلك عواطف الجمهور المصري ، فقد صاغ كليوباترا صياغة يأبأها التاريخ ، صاغها لا مستهترة أو قل بغياً ترتى عند أقدام قواد الرومان ، بل وطنية محبة لوطنها مدافعة عن كرامتها القومية ، وكأنها تريد أن تظهر برومان طريق المكر والخداع ، بعد أن أعياها الظفر بها عن طريق القوة والبأس .

وشوق في ذلك يخرج على ذوق كثير من الشعراء الذين ألفوا المسرحيات في الغرب ، فإنهم حين يستمدون موضوعهم من التاريخ لا يحاولون تغييره بسبب نزعات وطنية أو قومية ، وإنما يحافظون عليه ، أو على الأقل يحافظون على روحه العامة كما يحافظون على الأشخاص الذين يظهرون فيه ، فيعرضونهم لا حسب أهوائهم الشخصية أو القومية ، وإنما حسب حقائقهم التاريخية ، فهم أشخاص منفصلون عنهم ، لهم استقلالهم ، ولم حرياتهم ، ولم مجالهم الحقيقي الذي يجرون فيه ويسبحون ، وهم يصورونهم كما هم في ذاتهم ، على نحو ما صور شكسبير هنري الخامس والثامن .

ومعنى ذلك أن شوق لم يقف موقف حياد من أبطاله التاريخيين ، ولا شك في أنه من حيث التاريخ الخالص غير محق ، ولكن هذا لا يقتضى أن فنه قاصر قصوراً مطلقاً لهذا النقص التاريخي ، فالفن شيء والتاريخ شيء آخر ، ولكي يكون حكماً عليه سليماً من حيث الفن ينبغي أن نقيسه بمقاييس فنية خالصة . ويحتّم ذلك أنه خالف التاريخ قاصداً لغايات قومية ، فكأنه يضع الوطنية أو القومية قبل هذا الأساس الأوربي الذي نشير إليه ، أساس الحياد في

المسرحيات التاريخية وأحداثها وقائعها . ولا ريب في أن هذا كله من حقه ، بل نحن نؤمن بأن من حق الشاعر الممثل أن يفسر التاريخ تفسيراً جديداً مادام هذا التفسير لا يصطدم بحقائقه الكبرى ، وما دام لا يخرج به عن إمكانيات الوقائع التاريخية .

وخالف شوقي في «مجنون ليلي» و«عنتر» بعض العادات العربية كأن نراه يفتح الرواية الأولى بمشهد ، تقدّم فيه ليلي إلى أنترابها ابن ذريح الشاعر الحجازي ، وليست هذه السنّة عربية قديمة، إنما هي من سنن حياتنا الحديثة . وبجانب هذه السنة سنن أخرى اختلطت على شوقي لبعد البيئة . ونقول هنا أيضاً إن هذه السنة وأمثالها تُقبل منه ما دامت ليست سنناً فاضحة .

على أن هذا النقص في تمثيل العادات العربية لم يأت به شوقي قاصداً ، إنما الذي أتاه قاصداً هو المخالفة التاريخية لإرضاء للشعور الوطني . ولم يحاول أن يُرضي المصريين بهذه المخالفة وحدها ، بل أرضاهم أو قل أرضى الذوق العربي بإحداث تيار أخلاقي يجري في جميع مسرحياته ، فكليوباترا على ما نعرف من تنقلها بين قواد الرومان ، متديّنة ، تصلّى لربّها ، ولم يحاول شوقي أن يصور رغباتها وشهواتها الحسية ، بل أحاطها بهالة من النبيل والوقار . وقد أتى أن يُحيت ليلي بعد قيرانها إلا وهي عذراء ، وأشاد بعفاف «آمال» ، ونصّر عاطفة الزوجية فيها على عاطفة الحب ، كما يلاحظ ذلك من يقرأ مأساة «على بك الكبير» .

وهكذا يتجرى في مسرحياته تيار أخلاقي مهم تُنصّر فيه الفضيلة وما يتصل بالفضيلة من وفاء ومروءة وكرم ، وكأنه يريد أن يقوّى في نفوس الجمهور العناصر التي ترغّب في عمل الخير . ولا ريب في أن هذا المتزعّم يُحمّد لشوقي ، لأنه أرضى به جمهوره من جهة ، ولأنه أخذ على عاتقه أن يقوّى خلقه من جهة ثانية . وهو لا يسرف في ذلك حتى لا تخرج المسرحية إلى شكل وعظ تملّهُ النفس ، وإنما يأتي به في ثنايا الحوار .

ونحن نعرف أن هناك نظرية تنادي بأن الشاعر ينبغي أن لا يُعنى بالأخلاق ، فالشعر شيء والأخلاق شيء آخر ، ولكن هذه النظرية لها خصومها كما أن لها

أنصارها. ومن يفكرون في فائدة الشعوب وفي رقيها الحضارى يخاضعون هذه النظرية ، لأنها تجرُّ الشعوب إلى السقوط على نحو ما جرَّت فرنسا في تاريخها الحديث . ونفس شكسبير وغيره من كبار المسرحيين وخاصة الكلاسيكيين كانوا أخلاقيين، يدعون في ثنايا مسرحياتهم إلى الأخلاق الكريمة، ويُجرون على السنة أشخاصها الحكمة والموعظة الحسنة . أما الاتجاهات إلى الحرية الخلقية المطلقة فهي جديدة، جدّت في القرن الماضى وهذا القرن، وجدَّتْها تدل على أنها ليست قانوناً قديماً للفن والشعر ، فمن حق الشاعر أن يخرج عليها، بل لعل ذلك واجبه، فهو لا يعيش منعزلاً عن الحياة ومسئولياتها الخلقية .

لذلك كان شوقي موقفاً جد التوفيق في جريان هذا التيار الخلقى بمسرحياته، وبثّه على لسان شخصه وأقوالهم . وقد انتقل به من شعره الغنائى إلى شعره المسرحى ، إذ كان مشغولاً به من قديم ، وكان يذيعه في قصائده على نحو ما أسلفنا ، وهيئت له الآن الفرصة ليواجه به الجمهور ، وليذيعه في صور مجسّمة تجسيمياً قوياً ، ومن هنا كان تأثيره أقوى وأوضح في التغذية الخلقية ، بسبب ما يسود جوّ المسرح من انفعال النظارة واستغراقهم في عواطف الشخصوس والآلامهم .

وهذا التيار الأخلاقى في مآسى شوقي كان يقابله تيار آخر من القطع الغنائية والمواقف الملحنّة، وهو تيار أراد به ، على ما يظهر، إرضاء الجمهور الذى تعود أن يستمع في المسرح المصرى إلى قطع ملحنّة على نحو ما هو معروف عن مسرح الشيخ سلامة حجازى . ولعل شوقي كان يريد أن يثبت ظفروه ونجاحه لا في الفن التمثيلى فحسب ، بل في فن الغناء والتلحين أيضاً ، وربما كان نجاحه في أغانيه التى سبقت تمثيلياته أحدَ الخوافز على أن يتجه هذا الاتجاه في مسرحياته . وحقاً كان يوجد في المسرحية اليونانية الحوارُ والغناء ، ولكن الغناء كان منفصلاً ، إذ كان يلقيه « الكورس » في الاستراحات بين الفصول ، وهو جوقة كانت تتحدث معقبة على فصول المسرحية وتتغنّى وترقص . وسار الرومان على منهج اليونان ، فكان الكورس يتخلل بغنائه ورقصه المسرحية الرومانية ، ولكن

لا نغضى إلى العصر الحديث حتى نجد الشعراء والممثلين وخاصة في فرنسا يلاحظون الفرق بين التمثيل والغناء، فيُخرجون الغناء من المسرح التمثيلي، ويَقْصُرُون هذا المسرح على الحوار، وأحسُّوا أنه لا يمكن الاستغناء عن الغناء التمثيلي، فخصوه «بالأوبرا»، حيث نجد القصة تعتمد على الغناء مع الموسيقى، ولا تكون القصة هي الهدف، بل تكون وسيلة لا غاية، فالغاية أن يستمع الناس إلى الغناء والموسيقى وأن يشاهدوا في أثناء ذلك ضرباً من الحركات وصوراً من المناظر والأشخاص والملابس.

وإذن فأور بالحديثة وُجِدَ فيها مسرحية مستقلة عن الغناء والموسيقى استقلالاً تاماً، فهي حوار خالص بين الممثلين، ووُجِدَ فيها بجانب ذلك تمثيل غنائى «في الأوبرا» وتطوّر العملان من التمثيل الخالص والتمثيل الغنائى تطوراً منفصلاً. وكأما رأى شوقي ذلك، ورأى أنه من غير الممكن أن يمثّل على مسرحنا شيء من التمثيل الغنائى، لسبب بسيط، وهو أنه ليس عندنا «أوبرا» ولا موسيقى حديثة قوية تستطيع أن تحمل هذا الفن إلى الجمهور العربى.

حيثُ وجدنا شوقي يعتمد إلى هذا المزج بين التمثيل الخالص والغناء، فسرحياته تكثر فيها المواقف التى يُقَطَّعُ فيها الحوار، حتى تُعْطَى الفرصة للموسيقى والتلحين. وكلُّ ما يمكن به الدفاع عن شوقي أنه أراد إلى إرضاء الجمهور الذى تعود على أن يتخلل ما يشاهده على المسارح من قصص صوراً من التلحين والغناء. وأيضاً فإنه لم يكن يأتى بهذه المواقف الغنائية فى المسرحية شاذة أو خارجة عن الحوار، بل كان يحاول أن يَدْخُلَهَا فيه، وكان يجتال على ذلك بجمل كثيرة.

ومهما أطلنا الدفاع عن شوقي فى هذا الجانب من مسرحياته فلن يعفيه ذلك من أنه قَصَرَ، إذ كان من الواجب أن يتابع التطور الحديث للمسرحية وإن يجعلها تمثيلاً خالصاً وأن لا يشوبها بأى شائبة من التمثيل الغنائى، فقد جَنَّت اتجاهاته فى هذا الصدد على حوارها، وأصابته بغير قليل من التراخي والفتور.

وهذا الجانب هو أخشى ما يخشاه المسرحيون المحدثون، فإن الفتور والراخي حين يصيبان الحوار، ينتهيان بتصميم المسرحية كلها إلى شيء من التفكك، فالحركة لا تتوالى مندفعة مسرعة، بل تقف أحياناً، وتجمد أحياناً، حتى يفرغ أصحاب الغناء والموسيقى من غنائهم ومن موسيقاهم.

ومن المعروف أن المسرحية قصة محدودة في الوقت الذي تشغله، إذ قلما يزيد وقت تمثيلها عن ساعتين، ثم هي تجري في شكل متوتر سريع، حتى تجذب انتباه النظارة، وحتى يستغرقوا فيها وفي شخصها وأفعالهم وأقوالهم. ولذلك كان كل عائق يحول بين التوتر والسرعة يُعَدُّ عيباً في المسرحية مهما أريد به من تسليّة النظارة، بل هذه التسليّة نفسها تُعَدُّ رغبة شاذة من الشاعر، فهو ليس بصدد تسليّة خارجة عن حوار مسرحيته، وإنما هو بصدد تمثيل قطعة من الحياة.

وهي قطعة محدودة في المسافة الزمنية التي تشغلها، ومحدودة في نفس الموضوع والحوادث والوقائع التي تجري فيها، إذ يختار الشاعر حقبة خطيرة للبطل كأنه يمشي فيها على حافة هوة، والأحداث تجري به مسرعة إما إلى إنقاذه وإما إلى تردّيه في الهوة. ومن هنا كان الشاعر يختار أهم مواقفه ويوجز في أثناء ذلك في أقواله وأشعاره لعل لسان البطل وحده بل على لسان الشخص عامة.

وهذا هو العيب الثاني في مسرحيات شوقي، إذ نراه يُطِيل في جزئيات الحوار، فهو لا يسعى إلى الإيجاز والتركيز، بل يُطنب كثيراً، وكأنه لم ينسَ ماضيه الغنائي، فهو يسترسل على لسان بعض الشخص استرسالاً، لا يشكُّ سامعه في أنه إنما يستمع في أثناءه إلى قصيدة لا إلى جزئية في حوار تمثيلي.

ومعروف أن المسرحية ينبغي أن تخلو من كل فضول، وأن تكون كل كلمة فيها وكل شطر فضلاً عن كل بيت شعاعاً يكشف الشخص ويكشف صفاته، وشوقي ليس بصدد خلق شعر من حيث هو شعر، وإنما هو بصدد خلق شخص وإسباغ مميزاتها وصفاتها عليها، بحيث تُصَبِّح خالدة في نفوس الناس.

والشخص لا تنال الخلود بالشعر الكثير يُجريه الشاعر على لسانها في

الحوار ، بل قد يُجْرى على لسانها شعراً قليلاً ، ومع ذلك يميّزها وعمدها بالحياة ، لأنه جسّمها في أذهاننا وتحت أعيننا تجسّياً تاماً بكل صفاتها وشاراتها . ولكن شوق كانت لا تزال تسيطر عليه القصيدة الغنائية حيث تعود أن يَجْرى مع التعبير عن العواطف إلى آماذ طويلة ، فلما حاول التمثيل الخالص لم يستطع أن يخلص من هذه السيطرة ، وخاصة في المواقف العاطفية من حب وموت ومديح وهجاء وحماة .

وكل ذلك يُدخل على مجرى الأحداث في مسرحياته غير قليل من الاضطراب فالحركة لا تنطلق انطلاق السيل المتدفع ، بل تبطئ ببطأً يقلّ ويكثر حسب المواقف العاطفية . وليس معنى ذلك أن الحركة بطيئة دائماً ، ولكن معناه أنها في أحوال كثيرة يصيبها غير قليل من البطء ، وخاصة أن شوق بُعِنَ بشعره التمثيلي على نحو ما يعنى بشعره الغنائي لا من حيث الامتداد العاطفي ، بل أيضاً من حيث امتداد الأسلوب للعناية البلاغية فيه .

وليس هذا كلّ ما أصاب مسرحيات شوق من شعره الغنائي ، فقد أجرى شعره التمثيلي على أسس الشعر الغنائي المعروفة من أوزان وقوف ، وبذلك وحد بين التمثيل والغناء في الصورة الموسيقية ، ولم يفرّق بينهما ولا أقام حواجزاً وسلوداً . وكان الحوار التمثيلي في المسرحية اليونانية يجرى في أوزان خاصة تخالف أوزان الغناء الذي يلحّنه « الكورس » ، فللهواري أوزانه وللغناء أوزانه ، أما عند شوق فلا فارق بين القطعة المعدة للتلحين وبين بقية القطع في الحوار سواء في الأوزان أم في القوافي .

ومعروف أن الشعر الغربي الحديث لا يهتم بالقوافي ، وقد أُلّف شكسبير مسرحياته من شعر مُرسل . فكان من الطبيعي أن يفكر شوق في ذلك وأن يُنغم النظر فيه ، لعله يبتزع وزناً للشعر التمثيلي الذي أدخله إلى العربية ، أو لعله يفكّه من عقال القافية ، فيدعه مرسلًا مطلقاً من القوافي ، ولكنه لم يفكر في ذلك ، أو لعله فكر فيه ، ووجد من الخير أن يستمر في التمثيل بالصورة الموسيقية للشعر الغنائي ، وهي الصورة التي أُلِفَها الجمهور للشعر العربي .

وشوق حين اختار أن يستمر في تمثيله مع الصباغة الموسيقية للشعر الغنائى لم ينتخب وزناً أو مجموعة خاصة من الأوزان الشعرية الغنائية ، بل رأى أن يتنقّل بينها جميعاً في مسرحيته ، فبينما يبدأ بالرمّل مثلاً نراه يتحول عنه إلى الكامل ثم إلى الوافر ، فلمّا السريع أو إلى الرجز أو الطويل أو البسيط أو المتقارب أو المتدارك في غير نسق ولا نظام ، بل كما يحلوه بدون قيد ولا شرط . وكأنه رأى أن أوزان الشعر الغنائى العربى جميعاً صالحة لتمثيله ، ولكل موافقه ، فهو يتنقّل بينها حراً ، ينظم من هذا البحر على لسان هذا الشخص ، ثم يدعه على لسان الآخر ، بل قد يجزى على لسان شخص شعراً أو أبياتاً من وزن خاص ، ثم يترأى له أن يغير الوزن ، فيغيره ، كأنه أراد أن يعبره عن حالة نفسية جديدة . وكل ذلك يجعل المسرحية عند شوقي تبدو كأنها مجمع لبحور مختلفة أوكأنها مزيج من الألحان الشعرية المتنوعة .

ونفس هذا يلاحظُ في قوافى المسرحية ، فهو يتنقّل في القوافى كما يتنقل في الأوزان والبحور ، حسبما يترأى له . ومن الصعب حقاً أن نطالبه بقافية واحدة في المسرحية كلها ، فإن ذلك معناه إحداث مشقة شديدة في التمثيل على الشاعر . وإذا كان شكسبير تحلّل من القافية ، فأولى لشوقي أن لا يتمسك بقافية بعينها .

على أن هذا الجانب عند شوقي قد عرّضه لحملة شديدة عليه من النقاد على نحو ما يرى القارئ في نقد العقاد لقممير ، وحتى ليقول طه حسين هذه العبارة المُجتملة : « أما عن التمثيل فقد غنّى شوقي فأطرب وأثّر ، ولكنه لم يُمثّل » ، لأن التمثيل لا يُرتجل ارتجالاً ، ولا يُهجم عليه ، وإنما هو فن يحتاج إلى الشباب والدرس والقراءة ... فكان تمثيله صوراً تنقصها الروح ، وإن حبّها إلى الناس ما فيها من براعة الغناء (١) » .

ولا ريب في أن طه حسين يغلو حين يذهب إلى أن شوقي غنّى ، ولم يمثّل ، وكان أولى له أن يقول إنه غنّى ومثّل . وقد طلب إليه مراراً ليجيد فن التمثيل

أن يطلع اطلاعاً منظماً على كتابات الإغريق وتمثيلاتهم وتمثيل المحدثين أيضاً^(١)! . وشوق لا يعيش في العصر الكلاسيكي الذي كان يقدِّس النماذج اليونانية ، وإن من حقه أن يخالف هذه النماذج في قواعدها ، ومن قبله خالفها المدرسة الرومانتيكية بل لقد تطورت قواعد المسرح وأصوله مع ظهور المدارس الفنية المختلفة من واقعية ورمزية وغيرهما . ومعنى ذلك أن المسرح لا يعرف القواعد الثابتة ، وإذن فلا حرج على شوق الشاعر العربي الشرقي أن يخالف بعض القواعد المسرحية لا عند اليونان فقط بل عند الأوروبيين المحدثين أيضاً ، لسبب بسيط ، وهو أنها ليست من وضع أذواقنا وإنما هي من وضع أذواق لقوم آخرين يختلفون عنا في ثقافتهم وتاريخهم .

وقد لاحظ طه حسين نفسه أن شوق منشئ الشعر التمثيلي في الأدب العربي^(٢) . ومن حق هذا المنشئ أن لا تُفترط في السخط عليه . قد تكون عنده بعض عيوب ، ولكن ينبغي أن لا ينتهي بنا ذلك إلى أن نقول كما قال طه حسين إنه غني ولم يثقل ، بل نقول إنه مثل غني ، أو مثل وأعطى فرصة واسعة للغناء ، ولم يعطها عن غير قصد ، بل أعطاها قاصداً عامداً ، حتى يرضى ذوق جمهوره وينال استحسانه .

٢

مأس مصرية

نظم شوق ثلاث مأس مصرية ، هي : مصرع كليوباترا ، وقمبيز ، وعلى بك الكبير . وهي موزعة على تاريخ مصر في قديمه ووسيطه . أما مصرع كليوباترا فتدور حوادثها في أواخر أيام البطالسة حين استولت رومة على دولتهم . وأما قمبيز فترجع حوادثها إلى عصر أعمق هو القرن السادس قبل الميلاد حين

(٢) حافظ وشوق ص ٢٢٤

(١) حافظ وشوق ص ٢٠٢ .

غزا قمم مصر وضمَّها إلى ممتلكاته، وأما على بك الكبير فتأخَّر حوادثها إلى العصر العثماني في القرن الثامن عشر.

مصرع كليوباترا

ومصرع كليوباترا هي أول مسرحيات شوقي ، وقد حاول بها أن يعارض شكسبير في مسرحيته المشهورة « أنطوني وكليوباترا » وكأنه أراد أن يثبت لنقاده ومعاصريه تفوقه لا في الشعر الغنائي فحسب ، بل في الشعر التمثيلي أيضاً مقارنة إلى عَلم كبير من أعلامه ، وقمة شاهقة العلوِّ من قِمَمِهِ .

والمأساة موزَّعة على أربعة فصول ، والفصل الأول فيها يبدأ بمنظر في مكتبة قصر كليوباترا حيث نجد ثلاثة من الموظفين فيها ، وهم حابي وديون وليسياس يعلقون على أناشيد النصر المزيَّف التي يكذبها الشعب حناجره ، إذاً أوحى إليه مَنْ أوحى كذباً أن أسطول مصر متضافراً مع أسطول أنطونيوزم أسطول أكتافيوس بالقرب من الإسكندرية . والحقيقة أن أسطول مصر فرَّ بإشارة كليوباترا من المعركة ، وغلب أنطونيوز على أمره . ويعلِّق هؤلاء الموظفون الثلاثة بما يُنبئنا بحقيقة الواقعة وبحب أنطونيوز وكليوباترا . وتُفاجئهم إحدى وصيفاتها وتسمى هيلانة ، وكان يعشقها حابي ، وتُخبرهم أن مولاتها ستروور المكتبة ، ويسارعون بإخبار أمينا زينون . وتقبل كليوباترا مع وصيفتها هيلانة وشرميون ، وتُسمَعُ هتافات الشعب المصري بالنصر ، فيتولاها دُعر شديد ، لأن الحقيقة لا بد أن تنكشف ، وتَسأل: مَنْ أذاع هذا الكذب الصُّراح ؟ فتبادرها شرميون بأنها أذاعته حين كثرت الأقاويل والظنون ، وتعتذر لها ، فتقبل عذرها ، ثم تأخذ في بيان موقفها ، ولماذا انصرفت بأسطولها عن أنطونيوز ، وتزعم أنها رأت أن تقف على الحياد لإثارة لوطنها ، وكأنها لا تعشق أنطونيوز وحده ، بل تعشق وطنها أيضاً عشقاً يفوق عشقه .

وتتحرك المشاهد وتتعاقب الشخص، وكل يمدُّ خيطاً في تصميم المأساة وفي التمهيد لصراعها ، وما نلبث أن نلتقي في المنظر الثاني من هذا الفصل الأول

بأنطونيو بين يدي كليوباترا ، وقد ظفر في موقعة يرية على أبواب الإسكندرية بأكتافيوس . وتحفل كليوباترا بهذا النصر احتفالاً باهراً ، وفي أثناء الإعداد لهذا الاحتفال تندّ على لسانها كلمات تجرح قواد الرومان المشايعين لأنطونيو ، فيثرون لكرامتهم .

وعلى هذا النحو يكشف شوق لنا في الفصل الأول من مصرع كليوباترا عن العلاقات بين الأشخاص ، ويمهد تمهيداً طبيعياً للصراع ، فكليوباترا موزعة بين حبها لوطنها وحبها لأنطونيو ، وهي تستثير قواد الرومان الموالين لعشيقها ، وعشيقها موزع بين حبه لها وواجبه الحربى . وتمتدّ في أثناء ذلك قصة خفيفة لحب لم يتعمّد ، وهو حب حانى لهيلانة . ومن الوجهة المسرحية يبشّر هذا الفصل بنجاح الشاعر ، فقد استطاع أن يعرض علينا فيه شخص مسرحيته ، ووصفهم في أثناء الحوار وصفاً يميّزهم ويوضحهم ، بدون أن يفتعل ذلك أو يجتال فيه ، فكلّ في مكانه ، وكل نستطيع تمييزه والتعرف عليه ، وقد بدأت نقطة الصراع . وننتقل إلى الفصل الثانى حيث نشاهد احتفال كليوباترا بنصر أنطونيو ، وهو احتفال ، يتحول فيه قصرها إلى مقصف ساهرحُشدت فيه كل فنون القصّف واللهو من غناء ورقص وخمر . وفي مشهد نرى عرافاً يقرأ الكفّ ، وفي مشهد ثان ساقياً يسقى الخمر ، وفي مشهد ثالث مغنياً ينشد في الخمر أو في الحب . وتتوالى هذه المشاهد وما يشبهها ، وتزداد على لسان كليوباترا الكلمات التى تجرح الشعور الوطنى لقواد الرومان . ويتبعها أنطونيو في عيها وفي مجونها ، حتى لندعوه إلى التبرّؤ من رومة ، فيلبسها غير عاص لها أمراً . ويشد سخط قواد الرومان على أنطونيو ، ويخترجون من الحفل وقد صمموا على أن ينضمّوا لأوكتافيوس ، ويتركوا أنطونيو لعاشقته .

وبذلك تنمو الحركة في المسرحية وتتعمّد ، وهو تعمد طبيعى نشأ عما رأيناه في الفصل الأول من مهاجمة كليوباترا للرومانيين ، فهو تعمد مسبّب ، وتنهض به الحوادث في المسرحية نهوضاً منطقياً ، ليس فيه مفاجأة ولا انقطاع . ويبرز شوق ذلك إبرازاً واضحاً لا عن طريق غضب الرومانيين وعزمهم على

الانسحاب من جيش أنطونيو والانضمام إلى أوكتافيوس، بل أيضاً عن طريق لَهْو أنطونيو نفسه طوال الليل لهواً ينسى فيه الحرب وواجبه الحربى وأنه مقبل فى اليوم التالى على معركة جديدة ، فإما النصر ، وإما الهزيمة الساحقة التى تدمر مجده وتدمر عشقه .

وشوقى موفق فى ذلك كله من حيث تدرج الحركة وتطور التصميم فى المسرحية . وانتقل إلى الفصل الثالث لنشهد نقطة التحول ، فقد هُزِم أنطونيو أمام أوكتافيوس ، وانصرف عنه قواد الرومان ، كما انصرف عنه الجيش المصرى . ويعرضه علينا شوقى خارج معبد فى الإسكندرية حيث أنوبيس الكاهن وأفاعيه . ونراه يتحدث مع تابعه أوريوس عن هزيمته متحسراً نادماً على سيرته . ويفاجئهما فى أثناء حوارهما طبيب رومانى يريد أن يؤذى شعور أنطونيو ، ولم يكن مخلصاً له ، فيخبره أن كليوباترا انتحرت وهو خبر دسَّ عليه كذباً ، فيصمم على أن يتخلص مثلها من الحياة ، ويدعو تابعه أن يقتله ، فيبادر إلى قتل نفسه بخنجره ، ويسرع أنطونيو فيقطعن نفسه بسيفه ، ويخرُّ على الأرض صريعاً . وينتقل المشهد إلى داخل المعبد ، حيث يدخل أنوبيس إلى حجرة بناجى فيها أفاعيه . وتزوره كليوباترا تريد أن تستشيريه فيما نزل بها من هزيمة أنطونيو وأن تستغفر ربَّتها إيزيس بالصلاة فى محرابها ، وترى أفاعى أنوبيس ، فتسأله عنها وعما تمجُّه فى أفواهها من السم ، وكيف تقتل الناس ، وهل يشعرون بالموت ؟ وهل يُصان الجمال ؟ وهل يُطفأ اللون ؟ وهل يُبسط الموت سحر الجفون ؟ وكيف بعض النَّاب ؟ وما شبح الموت ؟ . ويجيبها الكاهن لإجابات تحبب إليها أن تموت عن طريقها حين تدلِّم الخطوب وتظلم الأمور ، فتوصيه أن يأتيا بها ، حين يصبح تاج مصر فى خطر . ويدخل جنود يحملون جثة أنطونيو والدِّم يسيل من جرحه ، ولا تزال فيه بقية حياة . ويلتقى العاشقان ، ويموت بين يديها ، وتندبه ندباً حاراً ، وفى أثناء ذلك يصل أوكتافيوس ويترثى غريمه ومن كان تحت القنا ظله .

ونتقل فى الفصل الرابع إلى خاتمة الصراع ، فقد انتحرت أنطونيو ، ولا تزال فى شك

وحيرة من مصير كليوباترا ، فهل سترضى أن تذهب مع أوكتافيوس كما يريد أسيرة إلى روما ، أو تهرب ، أو تتحرر عن طريق الأفاعي ؟ . وتتحرك مشاهد الفصل الأول ونجد «حاجي» يحمل إليها أفعى في سلة ، فتُسَرُّ لحيتها ، وتصمم على الانتحار ، وتدعو أكتافيوس لزيارتها مساء ، حتى يرى كيف أفلتت منه كما أفلت أنطونيوس من قبلها . ويغنيها مغن نشيد الموت ، وتقصُّ حياتها ، وتدافع عن نفسها ، وتتناول الأفعى وتمهد لها في صدرها بين السَّحَر والتَّحَر ، فتلدغها لدغة الموت ، وتحتذى على مثالها شرميون وهيلانة . ويدخل أنوبيس وحاجي ، فيريان الثلاث وقد فارقت الحياة ، فيفرع حاجي لموت عشيقته هيلانة فرعاً شديداً ، فيناوله الكاهن بلسماً يعيد لها الحياة ، وتذهب مع عشيقها إلى «طيبة» حيث يمضيان حياة حب رغدة هنيئة . ويزور أوكتافيوس كليوباترا فيجدها قد هزَّبت به وبأمانيه في أسرها وعَرَّضها في ميادين روما وعلى شيوخها . ويخرج أكتافيوس ، ويُجرى شوق على لسان أنوبيس شعراً يكون نهاية المسرحية ، يختمه بقوله مخاطباً لأكتافيوس وغيره من الرومان الظافرين ، الفرحين بفتح مصر والاستيلاء عليها :

قسماً ما فتحتم مصرَ لكن قد فتحتم بها لرومة قَبراً

وهكذا تمضي المسرحية سلسلة ، كل فصل بل كل منظر متممٌ لما قبله ومُعِدٌ لما بعده ، وقد تناسق التصميم والصراع ، ونهضت الحركة بالحوادث والوقائع متعاقبة ، ومثل كل شخص في مكانه وبصفاته .

وإذن فالمسرحية جيدة من حيث التصميم العام وامتداد الحركة وتواليها ، ولكن هناك أشياء لا بد أن يعرض لها من يتقد هذه المسرحية ، وقد عرض لبعضها النقاد فزيفوها على أساسها ، وخاصة من حيث مخالفة شوق للتاريخ المروى عن كليوباترا مخالفة صريحة ، إذ عدَّ فرار أسطولها من موقعة أكتيوم سياسة ومكرأ بأنطونيوس وكثافيوس جميعاً ، كأنها تريد أن يتطاحنا ويتغايا حتى تصبح مصر سيدة البحر المتوسط . ولا يقول التاريخ ذلك ، إنما يقول إنها فرَّت جنباً وغدراً بأنطونيوس . ويذهب شوق إلى أن جيشها فرَّ من المعركة البرية ، ولا يقول

التاريخ شيئاً من ذلك ولا يشهد له . ويذهب أيضاً إلى أن أولبوس الطيب الرومانى فى بلاط كليوباترا الذى يُضمَر حقداً لأنطونيوس هو الذى أخبره كذباً بانتحار كليوباترا، وصنَّع ذلك من لدُنْ نفسه ابتغاء ليدائمه . ويقول التاريخ إن كليوباترا هى التى أوحى بذلك، حتى يخلوها الجوُّ بأكتافىوس، لعلها تُغويه كما أغوت من قبله أنطونيوس و«قيصر» . ويصور التاريخ على لسان بلوتارخوس كليوباترا فى صورة حسيَّة رقطاع ، بهيمية اللذات والشهوات ، تدفع جسدها رخيصة إلى كل صاحب مجد أو شرف رفيع .

ورأى شوقى المصرىُّ ذلك، فأراد أن يبرِّر فى مسرحيته بعضَ مواقف الملكة المصرية ، واضطُرَّ إلى التحريف فى بعض الحوادث حتى يصل إلى غايته . وهنا نتساءل هل من حقه أن يحرف فى بعض الحوادث التاريخية ؟ ومن رأينا أن هذا من حقه ما دام يبتغى غاية وطنية بمسرحيته ، وليست المسرحيات مصدراً من مصادر التاريخ ، بل هى قصص يأخذ من التاريخ ويحرف فيه حسب ما يريد الشاعر . ولن يتغير تاريخ كليوباترا لأن شوقى قال كذا، أو قال كذا ، أو صورها بهذه الصورة أو بتلك ، وإنما يظل التاريخ كما هو وتظل مسرحية شوقى كما هى ، فذلك تاريخ وتلك قصصٌ ، وفرق بين التاريخ والقصص وبين التاريخ القديم خاصة والقصص الحديث .

وحقا إن شكسبير لم يحاول فى مسرحيته أن يخالف بين القصص والتاريخ ، ولكن شكسبير ليس مصرىً ، وظروفه تختلف عن ظروف شوقى اختلافاً تاماً ، فشوقى قد ألف هذه القصة بعد الحرب الكبرى وبعد اندلاع الثورة المصرية ، فكان طبيعياً أن يفكر فى هذه الملكة المصرية ، وأن لا يقدمها للجواهر مثلاً شيئاً لتضييع حقوق البلاد ، بل لتضييع البلاد نفسها ، وإنما يقدمها وطنيةً محبة للوطن المصرى تحيى له ولعرشه ، ولذلك فهو يُجرى على لسانها قولها :

أموتُ كما حييت لعرش مصرٍ وأبذل دونه عرش الجمال

كما يقدمها سياسيةً محتالة ، تريد أن تظفر بروما عن طريق الحيلة ما دامت لا تستطيع أن تظفر بها عن طريق القوة ، وهى لذلك تنسحب من موقعة أكتيوم لا غدرًا بأنطونيو ، ولكن حتى يتفانى الروم ، ويصبح البحر المتوسط خالصاً لمصر وسيادة مصر ، وتشرح ذلك فتقول :

قلتُ روما تصدَّعتُ فترى شَطْ	رأ من القوم فى عداوة شَطِرْ
بطلاها تقاسمها الفُلُكُ والجيدُ	ش وشبا الوغى ببخرٍ وبرْ
وإذا فَرَّقَ الرعاةَ اختلافُ	علِّموا هاربَ الذنابِ التجرُّ
فتأملتُ حالىَّ مَلِيًّا	وتدبَّرتُ أمرَ صَخَوِيَّ وسُكْرِيَّ
وتبينتُ أن روما إذا زا	لتُ عن البحر لم يَسُدْ فيه غيرى
كنتُ فى عاصفٍ سَلَّلتُ شراعى	منه فانسَلَّتِ البوارجُ لِأثرى
خَلَصْتُ من رَحَى القتالِ ومما	يلحق السُّفنَ من دمارٍ وأشرِ
فنسبتُ الهوى ونُصرة أنظنُ	يوس حتى غَدَرته شرٌّ غَدِرِ
عَلِمَ اللهُ قد خذلتُ حبيبي	وأبا صِبْيَتِي وَعَوْنِي وذُخْرِي
موقف يُعجبُ العُلا كنتُ فيه	بنتَ مصرٍ وكُنْتُ ملكةَ مصر

وهذه صورة رفيعة من الوطنية غلَّبت فيها كليوباترا حبها لوطنها على حبها لعشيقها ووالد صبيتها وأطفالها وعونها وذخرها . ولا ريب فى أن هذا الاتجاه يُحمِّد لشوق الشاعر المسرحى المصرى الذى ينظم مسرحيته ودمُ الثورة لا يزال يغلى فى عروق المصريين . ومن حق كل شاعر مسرحى أن يصور أبطاله على النحو الذى يريده ، فضلا عن أن يلائم بينهم وبين النزعات القومية . ولا يمكن أن يُحتجَّ على شوق بالتاريخ ما دام محافظاً على هيكله العام ، ولم يقلب حقائقه الكبرى ، كأن يحوِّل هزيمة أنطونيو إلى انتصار ، أما الحقائق الصغرى وبعض

التفاصيل فن حقه أن يحرف فيها ما دامت هناك غاية تضطره إلى ذلك ،
وليس أكرم على شاعر من وطنه ، ولا غاية وراءه تعلوه بل هو غاية الغايات .
فشوقى محق^٢ في الإطار الوطنى الذى وضع فيه كليوباترا ملكة المصريين
في حقبة قديمة من حقب تاريخهم ، ولا يعيبه ذلك ، إنما يعيبه أن يتخلى في أثناء
المسرحية عن هذا الإطار ، وهو ما لم يحدث ، إنما الذى حدث أن الإطار
استمر حتى النفس الأخير لكليوباترا . وبذلك يكون قد نجح من وجهة
التأليف المسرحى نجاحاً لا شك فيه . وقد وسع الإطار ، فلم يدعه خالصاً لكليوباترا ،
بل أدخل معها مصريين مثل حابي والكاهن أنوبيس ، الذى أجرى شوقى على
لسانه حين طلبت منه أن يُصلّى على ابنها من قيصر :

إيزيس كيف أصلى على ابن يوليوس قيصر
أبوه عالٍ ولكن فرعون أعلى وأكبر

وتتخلل المسرحية في أمكنة كثيرة تعليقات للمصريين على الرومان ، فيها
حق ، وفيها مسخط شديد ، وفيها برٌّ بالوطن وحب ، وفيها غضب على روما
وكره ، وفيها مقاومة عميقة للعدوان ، واعتزاز بأن مصر لن تُغلب ، وإن
غلبت اليوم فستكون غداً مقبرة لروما والرومان .

ونستطيع أن نتعقب شوقى في المسرحية على أسس المقومات التى مرت بنا فسنلاحظ
أنها مسرحية تاريخية ، وكأنما كان نجاح شوقى في فرعونياته وتاريخياته هو الذى دفعه
إلى هذا الاتجاه ، فتشبه بالمدرسة الكلاسيكية في فرنسا ، كما تشبه في الوقت نفسه
بشكسبير . ومما لا شك فيه أنه قرأ مسرحيته «أنطوني وكليوباترا» فينهما تشابه في بعض
المنظروفى بعض الأسماء ، وليس من المعقول أن ينظم شوقى مسرحية عن كليوباترا
ولا يطلع على مسرحية الشاعر الإنجليزى الذى نظم فيه قصيدة رائعة من قصائده ،
وقد اندفع يصور عاطفة الحب ، وكيف تغلبت في أنطونيو على عاطفة المجد
الحربى ، وهو في ذلك متأثر بشكسبير والمدرسة الكلاسيكية الفرنسية التى اهتمت
في مسرحياتها بهذه العاطفة ، بل جعلت لها المكانة الأولى والخط الأوفر .

وداخل شوقي منذ مستهل المسرحية بين حُب أنطونيو وكليوباترا وحب هيلانة وحابي ، وهي مداخلة لم تُفسد التصميم المسرحي ، بل ساعدت على تقويته وربط أجزائه والكشف عن وطنية الشباب المصري في شخص حابي والحب العنيف الطاهر في شخص هيلانة .

واختار شوقي « أنشو » مضحكاً للملكة ، وبذلك أدخل على المأساة عنصراً من الفكاهة ، ولكنها ليست فكاهة عميقة ، بل هي فكاهة سطحية ، إذ نجد أنشويقول لزينون أمين المكتبة ضاحكاً منه ومن استغراقه بين الكتب :
وما الكتبُ قوتى ولا منزلى فما أنا سوسٌ ولا أنا فازٌ
ويقول أيضاً .

إذا ما نفقتَ وماتَ الحمارُ أبينك فرقٌ وبين الحمار
ويقول كذلك :

الفارُ في مكتبة القصر نطقُ
يقول إن أسرقُ فزينون سرق
همي في الجلد وهمه الورق
يسطو على آثار كل من سبقُ

وكلها فكاهة لفظية ليس لها غورٌ ، وليس فيها عمق ، وكأنها تأتي لتستر بعيدة على هامش المسرحية ، فهي لا تتغلغل فيها ولا تتخلل أحداثها المختلفة ، ولا تتحول إلى سخرية تنفذ إلى الأبطال ومواقفهم .
وشوقي في هذا الجانب لا يحلّ بعيداً ، ولذلك كان يقلُّ عنده التهميم والاستهزاء ، كما تقل السخرية المرة بوجه عام ، وخصوصاً السخرية التي تحدث من التناقض بين ما يقوله البطل أو الشخص في المسرحية وبين ما يفعله ، أو بين أقواله وبين حقيقة موقفه . ومع ذلك فنحن نجد سخرية خفيفة

و خفيت في هذه المسرحية نزعة التطويل التي كان يلجأ إليها المتحدثون أحياناً في مسرحية مصرع كليوباترا ، كما خفيت مواقف الكلام المجرد على نحو ما شاهدنا في موقفي أنطونيوكليوباترا قبيل انتحارها ، إذ أنشدا قصيدتين طويلتين عرضنا لهما آنفاً . وربما كان الموقف الذي يشبه موقفيهما في هذه المسرحية موقف الشاعر الذي جاء مع الغريض للبحث عن قيس ، فإنهما حين أُلِّمَّا بمقابر بني عامر أنشد الشاعر قصيدة طويلة كأنها رثاء لميت ، وهو رثاء أطال فيه بدون داع . ولا شك أنه آذى الحركة المسرحية

والمسرحية كلها نُظمت كما نظمت المسرحيات السابقة على أوزان وقواف مختلفة، ولكننا نلاحظ أنه استخدم الأوزان القصار ، وقد أعطى ذلك المسرحية كميات موسيقية كثيرة ، وجعلها تتناسب مع الحوار ، إذ الحوار المسرحي يميل إلى الإيجاز ، والسؤالُ والإجابة بالشرط القصير خير من السؤال والإجابة بالشرط الطويل لأنه أكثر إيجازاً وتركيزاً .

وما يلاحظُ في وضوح أن شوقي أفاد في هذه المسرحية من الشعر العذري الذي قرأه في الأغاني لقيس ولغيره من العذريين فوائد كثيرة ، فقد تأثر أساليبهم وأشعارهم ، وتأثر روحهم وعواطفهم ، وعرض علينا ذلك عرضاً رائعاً في مسرحيته . ومعنى ذلك أن شوقي لم يُفد في مسرحية مجنون ليلى من القصص العذري فحسب ، بل أفاد أيضاً من شعر العذريين وتمثلهم ، وقد أكثر من الاقتباس عن مجنون ليلى وعن غيره منهم ، اقتبس بعض الأبيات ولم يكتف بذلك بل عاش في نفس كل الأشعار العذرية المبثوثة في الأغاني ، ثم طلع علينا بمسرحيته شاعراً عذرياً لعل اللغة العربية لم تظفر به في أى عصر من عصورها . أما في الأندلس وفي بغداد فقلما عرفوا شيئاً من هذه العذرية ، وأما في مصر فعرفوا شيئاً منها ، ولكنهم لم يبلغوا مبلغ شوقي لأنه لم يكن لهم شاعريته ولم يكونوا يستطيعون أن يخلقوا حيث يخلق في أجواء الفن والشعر العليا ، ولنستمع إلى هذه القطعة التي لا يزال يغنيها عبد الوهاب والتي نظمها شوقي على لسان قيس حين سمع شخصاً يتغنى بليلى :

كلها خفة ورشاقة هي التي تدور ، وهي التي ترنُّ في الصفحات المختلفة .
 فالإيحاء الموسيقي لعنبرة لم يتقلَّ جَوْ المسرحية كله إلى محيطه ، نقلَ أجزاء
 قليلة منها ، واستمرت الأجزاء الأخرى مكثفية بالإيحاء من بعيد ، وكأنما ضغط
 شوقي على ينبوع العظيم ، أو ضغط على القيثارة الكبيرة ، فاستخرج منها
 أنغاماً من خير ما تكنه في صدرها . واستمع إلى عيلة تصحوف في أول المسرحية ،
 فتشدو بوادي الصفا الذي ضربت فيه قبيلة عبس خيامها :

وادي الصفا تجاوبت وزقزقت عصفرة
 وانتبهت خيامه واستيقظت حظائره
 صاحت هناك شأؤه وههنا أباعره
 أوله في لجة ال فجر جرى وآخره
 نباته وماؤه وظلفه وحافره

وتغنّى فتاة وتردُّ عليها أخريات وهن يملأن الجرار في الوادي من عين
 « ذات الإصا » وتُنشد الفتاة :

جئن الصفا يا عذارى واملأن منه الجرار
 وتغنّي الأخريات غناءها . ثم تقول منشدة أو مغنية :
 ماء من الفجر أصفى فردن صفا فصفا
 واقعذن فاضربن دفا وقمن فاضربن طارا
 الأخريات :

جئن الصفا يا عذارى واملأن منه الجرار
 الفتاة :

تلك دموع الغواي جُمعن من كل وادٍ

ونعزى إلى الفصل الخامس حيث نعرف أن القضاء نزل بالمعتمد ، فاستنزله ابن تاشفين هو وأهله من حضرته. وأخذته أسيراً إلى بلاده في المغرب . ويتبدىء الفصل بمنظر في دار أبي الحسن حيث نرى ابنه طريح الفراش ، وأبوه يزفّ له بشرى حصوله من أحد الجنود الفاتحين على صاحبه لقاء خمسمائة دينار . ويلتقيان ، ويعرض أبو الحسن عليها الزواج بابنه ، فترى أن لا يتم ذلك إلا بمحض رأيها في «أغاث» وبعين أمها وسمّع إخوتها . ويوافق الأب والابن ويذهبان معها ، ويرافقهم في رحلتهم ابن حيون . ويصلون في المنظر الثاني من الفصل إلى «أغاث» حيث نراهم يفاوضون السجّان في دخول السجن ، فيأبى ، فينفحه ابن حيون صرّة من المال ، فيفتح لهم الأبواب . ويكون لقاء مؤثر ، ويرضى المعتمد بحسون زوجاً كريماً لابنته . ويخرج ابن حيون جراباً شدّة على وسطه وينثر ما فيه من لآلىء وجواهر عند قدمي المعتمد . ويسألونه عن الكثر فيقصّ قصته ، وتملكه المروءة ، فيعطى المعتمد ثلثه والعروسين ثلثه ، أما الثلث الأخير فيجعله خالصاً له ولأبي الحسن يعقدان به شركة للتجارة يتحديان بها تجارات الفرنجة في الأندلس . وحينئذ يعرف أبو الحسن أن الشيخ المغربي الذي أعطاه عقد اللآلىء ليس إلا صاحبه ابن حيون ، ويشكره المعتمد ، وهو وابنته بأسيان لحاله .

وعلى هذا النحو تنتهى المسرحية ، وإنما أطلنا في تلخيص فصولها ، ليطالع القارئ على شيء من التفكك الذى يتناول بعض مواقفها كما أشرنا إلى ذلك في تعليقنا على الفصل الثانى منها . وفى رأينا أن محاولة شوقى أن يداخل بين صراعين فى هذه المسرحية لم يكن موفقاً فيه ، وكان يكفيه صراع بشينة فى حبها ، أو صراع المعتمد وحده . وكان هذا الصراع الأخير يُغنيه بواسطة الرميكية وعشق المعتمد لها عن قصة الحب التى رأى أن يلفّ فيها الحوادث .

ومن العجب أن تُكُتَب قصة أو مسرحية عن المعتمد ، ولا نجد فيها ذكراً للرميكية إلا ما نقصه عنها ابنها أو ابن حيون ، إنما تُذكّر الجدة العبادية

مع أن الرميكية لم تكن معشوقة للمعتمد فحسب ، بل كانت تتدخل في حكمه وشؤنه السياسية. ويظهر أن شوق لم يعمق معرفته بالتاريخ الأندلسي في هذه الفترة من حكم ملوك الطوائف، ولم يعمق خاصة معرفته بتاريخ المعتمد بن عباد وأخبار بلاطه وأخباره مع الشعراء ومع رعيته .

وأخطأ شوق في اسم سير بن أبي بكر قائد المرابطين فسماه سيرى ، ولم يخطئ في اسم حريز ولا في بطولته ومؤامراته ، ولكن يظهر أنه لم يعرف بالضبط متى كانت وقعة الزلاقة ، ولا متى استولى ألفونس على طليطلة ، ففي الحوادث أو بعبارة أدق في تتابعها وتعاقبها غير قليل من الاضطراب .

ونظن ظناً أنه كان يحسنُ به أن يسمى وزراء المعتمد وبعض رجال حاشيته بأسمائهم الحقيقية ، فهم مسمون في نفح الطيب وفي قلائد العقيان وفي غيرهما ، فكان يحسن أن يسميهم بأسمائهم لا أن يقترح هو أسماء جديدة . قد يقال إن الصراع الأساسي في المسرحية لا يدور حول المعتمد ، وإنما يدور حول أميرة الأندلس التي سماها باسمها ، ولكن مع ذلك كان ينبغي أن يعمق معرفته بتاريخ المعتمد . وقد بدا أنه يعرف المدن وخصائصها بأكثر مما يعرف الأشخاص وخصائصهم ، فإشبيلية بلد الخلاعة والمجون والغناء والرقص ، وقرطبة بلد تموج طرقاته بالفقهاء ، وفيها سوق الكتب التي ليس لها مثل في بلد من البلدان ، حتى كانوا يقولون إذا مات مغن في قرطبة حملت آلات غنائه فبيعت في إشبيلية ، وإذا مات عالم بإشبيلية حملت كتبه فبيعت بقرطبة . ويقول شوق على لسان المعتمد « إن الشهرة في قرطبة من قديم الزمان أن يتنافس الناس في اتخاذ الخزائن للكتب حتى الذين لا علم لهم بما فيها » .

وتتضح معرفة شوق بالأندلس في جوانب مختلفة من المسرحية ، فقضاياه « لا يستأذنون على ملوكه » وحقاً أن القضاة كانت لهم مكانة كبيرة جداً في الأندلس ، وكانوا يردون شهادة الوزراء والخلفاء والأمراء، ولم يكن أحد من ذوي السلطان يتعرض لهم بسوء ، فكانت لهم هبة تملأ جميع النفوس . ويتضح ذلك في أثناء لقاء المعتمد للقاضي ابن أدهم، وإنه ليجهز للملك ولايته

الكارهة على قبولها ، ولا الأمير ابن أبي بكر معطل البيت من الربة الصالحة ، فيتشبث بي ويصرُّ على ، بل تلك خطة لم أجد أبوى عليها ، ولم آلف رؤية مثلها في حياة أسرقى ، فهذا أبى ، جعلنى الله فداءه ، لم يتخذ على أمى ضرة ، ولم يكسر قلبها بالشريكة في قلبه ، فجاءت بنا أولاد أعيان ، نجتمع في جناح الأبوة ، ولا نفترف في عاطفة الأمومة . ولو شاء أبى لكان له كنزرائه الملوك والأمراء نساء كثير ، ولكان له منهن بنو العلات تحسبهم إخوة وهم أنصاف إخوة ، من كل دجاجة بيضة ، ومن كل شاة حمل .

والنقد الموجّه إلى مشكلة تعدد الزوجات هنا نقد خفيف جداً ، ولا يلام طبيعة الموقف وما يقتضيه من حدة . وصحفُ المسرحية كلها ليس فيها نظرات ذات قيمة ، وينبغى أن لا يفهم من ذلك أن التيار الخلقى الذى يمتاز به شوقى في مسرحياته قد سقط من هذه المسرحية فهو لا يزال جارياً أو عاملاً ، عمله في بطل الرواية : المعتمد وابنته ، ثم في ابن حيون .

أما المعتمد فهو في المسرحية مثال العربى الكريم الذى يغار لكرامته ، فيقتل رسول ألفونس حين يشتم الأسد في عرينه ، ولا يفكر فيما يكون بالغد من حروب بينه وبين ألفونس ، ويتى ليوسف بن تاشفين ، فلا يستجيب إلى مؤامرة ابن حيون ، بل يقول إن هذه « خطة أولها لؤم وآخرها شؤم ، فإن الملك (يعنى نفسه) أكرم وأعظم من أن يغدر ضيفه أو يخون جاره ، أو يحفر الحفرة لمن أقال عثرته » . وهو شجاع يناضل عن وطنه وعاصمته مناضلة الأسد عن عرينه ، ولا يلقي الطاعة عن يده وهو صاغر ، بل يشقى بالجروح وتقطع عليه السيوف قبل أن يتزل عن عرشه . ودائماً تضيف محاسنه على مساويه ، فيعطف على أهل الأدب والعلم « ويعامل الرميكية زوجته الفاضلة معاملة تحسدها عليها عقائل الأندلس » .

وأما ابنته فطاهرة عفيفة كأنها « الفرس النجيبة التى إذا أرخى لها الرسن لم يخش لها جماح ولا شرود » وهى شجاعة تشارك أباه فى حروبه ، ومحبة لوطنها حباً شديداً ، ويقول شوقى على لسانها « الوطن كالبيت فى قداسته وكالكعبة فى

ولكن من غير شك نجاحه في الشعر المسرحي حتى في قميّز لا يقاس إليه عمله في أميرة الأندلس التي اتخذ لها النثر أداة فالتوى عليه التمثيل والحوار جميعاً ، وظهرت عيوبه المسرحية واضحة ، وظهر أنه ليس لديه نظراتٌ بعينها متناسقة في الحياة ، إنما هي آراء يغلب عليها أن تكون حِكماً منثورة ، ولا تأخذ شكل تأملات وخبرات أو تجارب عميقة . ولعلنا بذلك نعرف كيف أن شوقي لا يصلح للنثر الذي هو لسان التأمل ، إنما يصلح للشعر ، ويصلح خاصة للموضوعات العاطفية التي يغنيها الشعر غناءً نظرب له . ومن هنا نجح نجاحاً لا مثيل له في مجنون ليلى وكذلك في مصرع كليوباترا ، وقارب هذا النجاح في عنتره . أما في على بك الكبير وفي قميّز فقد جاء الحب على الهامش ، ولا يستطيع شوقي أن يحدث حياة في عمله بدونه ، ونقص الحياة المتدفقة النشيطة اللجة الصاخبة . وهو هنا في هذه المسرحية يُحسّن إلى حد ما الخيط الذي تمتدُّ عليه الحوادث والأقوال والأفعال ، ولكن لا يلبث أن ينسج على هذا الخيط ثياباً مسرحية لا يحسن صنعها هي ثياب النثر ، إذ تحتاج إلى صبغة فكرية ، ولم يكن شوقي من أهل الصبغة الفكرية ، إنما كان من أهل الصبغة العاطفية التي توقّع شعراً وألحاناً لا كلمات نثرية .

٤

ملهاة

ألف شوقي في أواخر أيامه ملهاة سماها « الست هدى » ، وقد مثلها الفرقة القومية بعد وفاته ، ونجحت نجاحاً لم تلقه بعض مآسيه ، لأنه تخلص فيها من أكثر العيوب التي لا حظناها في مسرحياته السابقة ، وعلى الأخص التراخي في الحوار والفتور في الحركة بسبب ما كان يُدخله من قصائد وأناشيد طويلة على تمثيلياته . فالحوار في هذه الملهاة سريع ، وتُسرع معه الحركة ، وكأن شوقي تنبّه

والزيت ، ويلاحظ حلمى « الزبيب » على الطعام ، فيقول له أتشربه على الريق ، فيجيبه : لا يا غبي على القول . وتعلن الست هدى سخطها فقد أصبح منزلها حانة ، وتدخل زينب صاحبته ، وتقول : العوافى ، وترى زوجها وكاتبه ، فتصرف . ويظهر الأغا « ألاماز » وتدعو هدى زوجها أن ينجيء الخمر حتى لا يراها الأغا ، ويكون حوار . ويدخل الأغا ، ويتتجى مع الست هدى غرفة ، ويُخرج عبد المنعم الكأس من مخبئها بين قدميه ، ويفكر مع كاتبه فى حيلة لسلب بعض مالها . وتدخل هدى ، ويستعطفها زوجها ، يساعده كاتبه ، ويقول لها إن المكتب مُقفلٌ ، لكثرة ديونه ، فتسأله وماذا تريد أن أصنع ؟ فيقول لها نبيع الطين أو نرهنه ، فتذهل ، وتخطب نفسها :

لولا فدادينى وغلّاتها ما طاف إنسانٌ على بابى
بها تزوّجتُ وفى قُطنها كَفَنْتُ أزواجى وخطّابى

وتنادى خادما رضوان ، وتقول له : اذهب على الفور ادعُ صديقائى ويقول لها زوجها : إنى لم أتزوجك لفرط حسنك ولا لصغر سنك ولا لسواد عينك ، وإنما لطينك ، ويقول : أعطنى حليّك . وترده مغضبة ، فيقول لها : ألسنت زوجك ؟ فتقول له ما أنت زوج ، بل طفيلى . وتدخل زينب غاضبة ووراءها نساء من الحارة وفى أيديهن الزحافات والمكانس والمغارف ، ويهجمن على المحامى ، أما كاتبه فيهرب مستقيلا من العمل عنده ، وتُخرج الست هدى عقْدَ زواجها ، وتقول :

عصمتى منك فى يديّ شَهِدَتْ لى الوشائِقُ
امضِ يا نَذْلُ لا تَعُدْ لىك اليوم طالقُ
ويتزل الستار .

وتدخل فى الفصل الثالث ، فإذا بنا نرى غرفة فى الطابق الأعلى من منزل المرحومة الست هدى ، وبها آخر أزواجها السيد العجيزى ، وهو من أعيان

على الست هدى . ويحاوره العجيزى ، يريد أن يعرف أمر حليتها ووديعتها عند الباشا ، فيقول له الأغا إنها تركت وصية عند الباشا من عام ، أشهدت عليها مفتى القطر وقاضى الإسلام ، ويقول :

قد تركتُ في عُلبَةٍ مَصَاغَهَا عَشَرَ قِطْعٍ
من جَوْهَرٍ مُبَرَّرٍ من الخدوش والبُقَعِ

فيقول العجيزى : لمن؟ فبرد الأغا لعشر من نساء الحارة ، عَيَّنْتَهُنَّ وَبَيَّنَّتْ ، ويصيح العجيزى : أحس أن ظهري انقسم . ويغمى عليه ويفيق ، فيسأل الأغا عن البيت ، فيقول : وقفته لبنت أول زوج ، فيصيح العجيزى :

قَلْبَتْنِي هُدَى عَلَى النَّارِ حَيًّا قَلْبَ اللَّهِ جِسْمَهَا فِي الْجَحِيمِ

ويسأل عن الأثاث ، فيقول الأغا : جاء أيضاً فى الوصية أنه ملك لبيهة . ويقول شيخ الحارة بى الطين؟ ويقول الأغا : إنها أوقفته على بيت الله « والروضة » : قبر المصطفى . ويصرخ العجيزى : يا لأعاجيب القضا ! ويدعوه الشيخ الحلبي أن يتجلد . ويندب سلمان المرابى نفسه والطين الذى كان يأمله ، ويذكر « سنده » ، فيقول له مصطفى النشاشي : « اذهب كل اشرب السند » ، ويرد الجميع : « اذهب كل اشرب السند » . وبذلك يُسَدَّلُ الستار وتنتهى الملهاة .

وواضح من هذا التلخيص أن البناء التمثيلي للملهاة ليس فيه اضطراب ، وليس فيه نشاز ، فنحن نحس كأننا مسوقون منذ فاتحتها إلى خاتمتها فى سرعة ، وما تزال الحوادث والأقوال والأفعال تنمو وتنض ، حتى تنهى إلى الكارثة التى حاقت بالزوج الأخير . ولا تقوم فى الطريق العوائق التى رأيناها فى المآسى المنظومة السابقة ، فلا قصائد ولا أناشيد طويلة ، وإنما حوار متناسق بديع . وحتى البلاغة والصور الأدبية نُحْيَتْ عن طريقنا . واستخدم شوق لأول مرة فى مسرحياته لغة سهلة خفيفة ، بل لم يتحرّج من أن يسلك فيها كثيراً من الألفاظ العامة .

وجسّم في أذهاننا صُورَ الشخصوس الذين حرّكهم ، لا البطلة وحدها ، وإنما الشخصوس الثانوية أيضاً ، فالملهاة تنبض بالحياة ، وفي كل جانب من جوانبها نجد صورة العصر ، سواء في وصف أدبائه الصحفيين ، أو في وصف خطبة الفتيات وأنهن لا يخترن الأزواج ، أو فيما سُمّيَ عصمة المرأة ، أو في النشوق ، أو في نفاق الناس ، أو في الوصايا والأوقاف . وأعطى شوق الفرصة في أزواج الست هدى العشرة ليرسم أنماطاً مختلفة من الرجال . ويظهر في هذا الصنيع شيء من تأثر شوق بقصصنا الشعبي في العصور الوسطى عند ابن دانيال في قصة غريب وعجيب ، وعند غيره ممن كانوا يمثلون أصحاب الحرف المختلفة في حوارهم وما يُجسّرون على ألسنتهم من أحاديث ، ولكنه على كل حال أظهر براعة في إدارة ملهاته وفي الخطوط التي اتخذها لصنع هذه التحفة البديعة .

خاتمة

١

تلخيص

حاولنا في الصحف السابقة أن نتحدث عن شوقى من جميع أطرافه ، وبدأنا بحياته ، فتعقبناها في بيئته وفي نشأته ، وما زلنا معه حتى غادر مصر إلى فرنسا مبعوثاً للحكومة المصرية لدرس القانون وكُـلِّـمَتْ بعثته بالنجاح ، ورجع يعمل في القصر ، وظل به أكثر من عشرين عاماً ، دانت له فيها رقابُ طلاب الرتب وأصحاب الحاجات ، إذ كان الخديوى عباس يقرُّبه منه ، ويسمع له، ويستشير به في بعض أحواله ، وكان هوداعيةً له ولسياسته عند الجمهور وفي الصحف العامة

وما زال يعمل مع عباس حتى نشبت الحرب الكبرى سنة ١٩١٤ ومنع عباس من دخول مصر وأعلنت الحماية الإنجليزية، فأُبعِدَ عن القصر أصحاب عباس وأنصاره ، وأبعد شوقى بل نُقِيَ إلى إسبانيا حيث ظل طوال الحرب في برشلونة لا يرحها ولا يفارقها، فلما وضعت الحرب أوزارها رُدَّتْ إليه حريته ، فتنقل في إسبانيا وفي مدنها يتصفح آثار العرب وأطلالهم الدارسة .

ورجع إلى مصر عقب ثورتنا الوطنية سنة ١٩١٩ ، فرأى باب القصر مقفلاً من دونه ، ورأى المصريين قد سُفِّحَتْ دماؤهم في الشوارع ، وما هو الشباب يستقبله متحمساً ، فحسنا عليه وعلى آماله التى تجيش بصدرة وبقلبه ، وخفضَ بصره من سماء القصر إلى أرض مصر المخضبة بالدماء الذكية . والتفتَ من حوله إلى البلاد العربية ، وزار سوريا ولبنان غير مرة ، وأحسَّ الشعوب الناطقة بالضاد كلها ، وآلامها وآمالها، وما تريد أن تظفر به من ضمير المستعمرين الميت وأنيابهم المسنونة .

واختلط شوقى بالمصريين فى النوادى والمقاهى والمطاعم ودور الخيالة ، ومشَى معهم فى شوارع القاهرة متصفحاً وجوههم ونفوسهم على نحو ما يتصفح الثياب المعروضة فى واجهات الدكاكين والمحلات . وساعد ذلك كله على تبدل فى حياة الشاعر الفنية ، فإنه لم يَعُدْ خالصاً للقصر ولا لحياته الأرستقراطية ، بل أصبح إلى حد بعيد مشاركاً للشعب المصرى ، يتحدث فى كثير من شتونه السياسية والاقتصادية ، واختير عضواً فى مجلس شيوخه .

وكان ثراؤه فى أثناء ذلك يُتيح له نعيماً وهناءة فى حياته، فعاش مرفهاً بين مصر والإسكندرية أوبين كَرَمَة ابن هانى فى مصر ودُرَّة الغواص فى الإسكندرية، يرتاد الملاهى والملاعب ، ويسافر إلى باريس أو إلى لبنان وسوريا غير مقصّر فى أن ينال كل ما يريد من مُتَع الدنيا. وأخذ تقدّمه فى السنَّ يُضعف منه، وأخذت الأمراض تصطلح عليه ، حتى ذهب إلى ربه راضياً .

وصَوَّرنا هذه الحياة الحصبة ثم انتقلنا إلى صناعته، فتحدثنا عن مكُوناتها، وكيف أنه وجد فى سلفه محمود سامى البارودى القدوة المُثلى لعمل الشعر الجزل الرصين ، وبناء القصائد بناء محكماً متماسكاً ، حتى لكأن القصيدة عمارة باذخة .

وأبقى شوقى من حلاوة موسيقاه وعذوبتها مع روعتها وفخامتها ما جعلنا نشبه آياته الكبرى منها بالسحفونيات الخالدة . وموسيقى شوقى فى شعره هى لُبّ إبداعه ، وبها كان يظفر دائماً بخصومه ، فقد كانوا يحاولون أن يردوا الناس عنه ، فكانوا يُعرضون عنهم، وينصرفون عن تقديمهم، ويتهافون على شعره كما يتهاف الفراش على النار. ولا تزال أشعار شوقى تترنّ فى آذان العرب ، ولا يزالون ينجذبون إليها ، وكأنها مغناطيس العصر الشعرى ، فهى مفزع قلوبهم ومهوى أفئدتهم . وبجانب هذه الموسيقى نجد الخيال المتألق الذى يعرف كيف يلتقط الصور البعيدة ، وكيف يملأ علينا الدنيا بأشباحه وأوهامه .

والموسيقى والخيال الحالم هما أهم المكوّنات لشعر شوقى وصناعته ، أما العاطفة فغير فياضة . وشوقى من الشعراء الغيريين الذين لا يحسّون أنفسهم إحساساً كاملاً ، وحتى ما نجده عنده من عواطف يغلب أن يكون قد اقترضها

من الغير بحكم غيريته وعدم اهتمامه بذاتيته . ومع ذلك لا نستطيع أن نُخلّيه من العواطف فلم تكن عواطفه جامدة ، بل كثيراً ما تسيل وخاصة مع أسرته ومع أصدقائه . على أنه ينبغي أن نعرف أنه لم يعبر عن عواطف صارخة ولا أخرى منحرفة . وربما كانت أروع عواطف شوق العاطفة الوطنية ، وعنّها صدر في فرعونياته ، أو قل في ملاحمه المصرية .

واشتهر شوقي بالبديهة الفياضة في صناعة الشعر وعمله ، وقد أكثرنا من ذكر الشهادات التي شهد بها معاصروه في هذا الصدد ، ثم استعرضنا مسودات ثلاثاً إحداها خاصة بقصيدة ، والثانية والثالثة خاصتان بفصل من مجنون ليلي ، واستنبطنا منها جميعاً دلائل مختلفة على ذوقه الرفيع وحسّه الرقيق باللغة وصياغتها كما استنبطنا سرعته وعدم تأنيّه .

وإن في المسودتين الثانية والثالثة ما يدل دلالة قاطعة على أن شوقي لم يكن يفكر في الحوار بقدر ما كان يفكر في عمل الشعر ، ومن أجل ذلك نراه يؤلف الفصل في شكل مقطوعات ، ومنها ما يستحسنه فيُسبّقه وما لا يستحسنه فيسنّفيه . ويختلف ترتيب القطع في المسودتين بالقياس إلى ترتيبها في المسرحية المنشورة . وفي ذلك كله دلالة واضحة على أن شوقي في تمثيلياته لم ينس وظيفته الغنائية الأولى في شعره وقصائده .

ومضينا نتحدث عن التيار القديم في صناعته ومدى صلته بالشعراء القدماء ، ولاحظنا أنه يتأثر تأثراً واسعاً بهم ، بل ما يزال يعارضهم ويقلدهم . ومع ذلك لم يهمل نفسه ، بل أضافها في قوة تستأسر الإعجاب ، وكأنه كان يريد بمعارضاته أن يثبت تفوقه على كل من يُشار إليه بالبنان في عالم الشعر العربي . وحقاً أثبت ذلك بما اقترح على نفسه في معارضاته من موضوعات جديدة لعب فيها خياله ووهمه . وكان يتأثر بالبحر ، بل هو شديد الشبه به في موسيقاه ، أما في بناء قصائده وتصميمها فإنه يقترب من ذوق المتنبي إذ كان يضرب على نماذجها وأمثله .

وكان يقابل هذا التيار القديم تياراً جديداً جاءه من ثقافته الفرنسية وما

اطلع عليه من آداب القوم ، بل من آداب الغربيين جميعاً ، فقد قرأ وترجم
للأمرتين ، كما قرأ وقلّد لافونتين ، وأيضاً فإنه قرأ فيكتور هيجو وقلده في عنايته
بالتاريخ والتمثيل ، كما قرأ راسين وكورني وغيرهما من الكلاسيكيين ، وقرأ شكسبير
وأفاد منه في مصرع كليوباترا . فالتيار الأوربي كان يجري في نفسه ، وكانت
تظهر منه تأثيرات مختلفة في أعماله وآثاره ، ولكنه لم يوغل في ذلك ولم يتعمق
فيه ، وبذلك كان هذا التيارُ أضعفَ في صناعته من التيار القديم ، وخاصة
من حيث الصياغة والأساليب والقوالب التي يصبُّ فيها شعره .

وتقدمنا نبحت في المؤثرات المختلفة التي أثرت في صناعة شوقي ، فوفقنا
عند النقاد وتأثيرهم فيه ، ولا حظنا أنه بدأ حياته الفنية في عصر لم يكن يسود
فيه إلا نقد جاف ، لا نظرة فيه ولا جمال ، لأنه نقد لغوي يعتمد على البلاغة
البالية القديمة . وصبَّ هؤلاء النقاد عليه جامَ سخطهم ، إذ رأوه يحدد في بعض
المعاني ، وحمل عليه المويلحي واليازجي حملات منكرة ، ووفقاً كأنهما شلالان
كبيران يريدان أن يعترضا النهر ويحتجزا فيضانه . وخلف هؤلاء النقاد في القرن
العشرين جيلٌ جديدٌ تزود بالنقد الأوربي ، وفتح نوافذه على الأدب الغربي ،
وثار ثورة محققة في عالم الشعر والفن ، ولم يكن يعجبه تردد شوقي بين القديم والحديد
ولا ما انزلت إليه من مدائح . وقاد هذه الثورة عبد الرحمن شكري والمازني
والعقاد ، وشُغف الأخير بالتصدي لشوقي منذ أخرج مع المازني الرسالة المسماة
باسم « الديوان » وشاركه طه حسين في حملته بعد رجوعه من البعثة سنة ١٩١٩
إلا أنه لم يعنف فيها عتفه .

وقد تحدثنا عن آثار الجيلين من النقاد في صناعة الشاعر ، وناقشنا الجيل
الحديد في كثير من قضاياها ، ووضّحنا ما فيها من خطأ أو تحامل . ومضينا
فتحدثنا عن مؤثر مهم أثر في صناعة شوقي ، وهو الجمهور والصحف ، وهو
مؤثر لم يكن معروفاً في القديم ، إذ كان الشعراء من مثل المتنبي لا يعرفون
سوى الأمير وحاشيته ، أما الشعب فهم لا يعرفونه ولا يتصلون به ، ولكن
تطورت الحياة في القرن التاسع عشر ، وظهرت الصحف التي توجه للشعب

أو الجمهور ، وأخذ الشعراء يذيعون فيها شعرهم . وكان لذلك أثره العميق في شوق وغيره من معاصريه ، إذ أخذوا يعنون بالجمهور عناية شديدة . واتضح ذلك عند شوق في أشعاره التي وجهها إلى الخلافة التركية ، وكانت أوروبا أعلنت عليها حرباً صليبية ، فكان ذلك يؤذى العرب والمسلمين . واستغلَّ ذلك شوق فغناهم تركيات كثيرة ، ولم تكن هذه التركيات تُنشدُ بين يدي الخليفة كما كان يصنع الشعراء السابقون ، فالخليفة التركي لا يعرف العربية ، وإنما كانت تُداع على العرب والمسلمين في صحفهم إرضاء لعواطفهم قبلَ الخلافة .

ولفتت هذه التركيات شوق إلى التغنى بالعاطفة الدينية ، فنظم مدائحه في الرسول الكريم ، ووقف مع إخواننا المسيحيين فغناهم نغماً مسيحياً كثيراً يرضيهم ، واستهدف لبعض أنغام عربية ووطنية . حتى إذا رجع بعد المنى تحول جملة إلى العواطف الوطنية والعربية يصدر عنها في شعره ، وكل ذلك ابتغاء رضا الجمهور الذي يقرأ شعره في الصحف السيارة .

وهذا المؤثر في صناعته اقترن به مؤثر آخر هو المناسبات المهمة من أعياد عباس ومن المخرعات والحوادث الكبرى ، فلم يترك مناسبة مهمة دون أن يسجلها . ويتوسع شوق في ذلك فلا يترك فرصة من تهنئة أو موت عظيم أو ظهور اختراع أو إنشاء مؤسسة وطنية إلا ويصدق فيها بشعره ، وكأنما أصبح صحفياً خالصاً ، فهو يؤدّي للناس الأخبار والأحداث في قصائده الساحرة التي تنبض بالحياة الدافقة . وبذلك انتهى بهذا اللون من شعر المناسبات إلى الذروة العليا ، ولم يبق له من بعده إلا أن ينحدر ، وقد انحدر فعلاً ولم يعد يُرضى أذواقنا .

وبجانب هذه المؤثرات الثلاثة أثر فيه أيضاً الغناء ، وكانت له أذن موسيقية رائعة ، فما زال يتبع المغنين ، وكلما توفى كبير منهم صاغ فيه مراثيه ، حتى خلاص له منهم محمد عبد الوهاب ، فاصطفاه لنفسه ، وألف له مجموعة من الأدوار والأزجال ، لا تزال تدور على كل لسان .

وذهبت بعد ذلك نبحت في مسرحياته ، فتحدثنا عن مقوماتها العامة ومدى تأثيره فيها بالمدارس الغربية من كلاسيكية ورومانتيكية ، ومدى انفصاله

عن هذه المدارس . ولاحظنا ثلاثة تيارات تجرى فى مآسيه ، وهى التيار الفكاهى ، والتيار الأخلاقى ، ثم التيار الغنائى إذ كان يزواج فيها بين الغناء والتمثيل ، فطُبعت بطوابع غنائية كاملة ، سواء فى كثرة القصائد والأناشيد التى تتخللها ، أم فى نظام الشعر وأوزانه وقوافيه ، أم فى لغتها وموادها التصويرية . وقسمنا هذه المآسى قسمين :قسما مصرىيا ألفه مراعيًا للعواطف الوطنية ، ويشتمل على ثلاث من مآسيه ، وهى :مصرع كليوباترا وقمميرز وعلى بك الكبير ، وقسمًا عربيًا ألفه مراعيًا للعواطف العربية والإسلامية ويشتمل على ثلاث أخرى هى مجنون ليلى وعنتره وأميرة الأندلس . وحللنا كل مأساة من هذه المآسى تحليلًا مفصلاً ، ذكرنا فيه محاسنها وعيوبها التمثيلية . وختمنا هذا الفصل بحديث عن ملهاة « الست هدى » وهى تحفة ثمينة بين مسرحيات شوق السبع ، وبها تنهى هذه الدراسة .

٢

تعقيب

لم نتحدث فيما مرَّ من صحف عن روايات أو قصص نثرية ثلاث ألفها شوق فى مطالع حياته الأدبية فى أثناء وظيفته بالقصر ، وهى على التوالى :عذراء الهند ، ولادياس أو آخر الفراغة ، وورقة الآس . وكلها أعمال أدبية غير تامة ، وكأن شوق كان يمرُّ نفسه على عمل القصة .

وصنَّع حينئذ مسرحية لعللى بك الكبير ، ثم انصرف عنها ، وظلت عالقة بنفسه حتى ألف مسرحيته الأخيرة التى تحدثنا عنها فى غير هذا الموضع . ونستطيع أن نقول أيضاً إن قصة لادياس كانت مقدمة لرواية قمميرز وإن اختلفت عنها فى الموضوع ، إلا أنهما جميعاً تناولتا حوادث عصر واحد . وقد استمد شوق فى « عذراء الهند » من تاريخ مصر القديم لعهد رمسيس الثانى

كما استمد في ورقة الآس من أسطورة فارسية تجعل الملك سابور يستولى على حصن عربي. والقصص الثلاث جميعاً لا نستطيع أن نسميها قصصاً تاريخية إذ أطلق شوقي لخياله العنان في الشخصيات والحوادث والأدوار .

وهي في الحقيقة صورة جديدة من القصص الخيالي الذي نقرؤه في ألف ليلة وليلة ، وبذلك لم يقترب شوقي من الذوق الغربي في تكوين القصة أو الرواية ، إلا ما قد يعرض له من حب وخيانات . وهو يضم إلى تأثره بألف ليلة وليلة تأثيراً آخر يظهر خاصة في القصتين الأوليين ، وهو تأثيراً يأتي من اتجاه مقابل لاتجاه القصص الشعبي في ألف ليلة وليلة ، ونقصد اتجاه المقامة المعروفة عند الحريري ومن نهج نهجه . فنحن نراه يلتزم السجع غالباً ، وكأنه يكتب قصة تعليمية للنشء ، يعلمهم أساليب البلاغة ، ويضع في أيديهم تعاويز السجع والبديع .

ومن هنا سقطت هذه القصص الثلاث بين كرسين ، فلا هي صارت قصصاً شعبية كآلف ليلة وليلة ولا هي صارت مقامات كمقامات الحريري . ويظهر أن طابع المقامات كان قوياً في نفس شوقي على نحو ما نرى في أحاديث بنتاؤور ، وهي نقد اجتماعي صَبَّ أكثره في قوالب السجع .

وقد يكون أهم عمل له يتطابق مع المقامات كتابه « أسواق الذهب » الذي نشره في آخر حياته ، وهو يقترب في اسمه من مقامات الزمخشري المعروفة باسم « أطواق الذهب » . ويذهب فيه مذهب الزمخشري من حيث الوعظ والإرشاد . وقد نوّه به في مقدمته كما نوّه بأطباق الذهب للأصفهاني ، قال : « سميت هذا الكتاب بما يشبه اسميهما ، ووسمته بما يقرب في الحسن من وسميهما ، وإنما هي كلمات اشتملت على معان شتى الصور ، وأغراض مختلفة الخبر ، جليلة الخطر ، ومنها ما طال عليه القدم ، وشاب على تناوله القلم ، وألم به الغفل من الكتاب والعلم . ومنها ما كثر على الألسنة في هذه الأيام ، وأصبح يعرض في طرق الأقلام ، وتجرى به الألفاظ في أعنة الكلام ، من مثل الحرية والوطن والأمة والدستور والإنسانية ، وكثير غير ذلك من شئون المجتمع

وأحواله ، وصفات الإنسان وأفعاله ، أو ماله علاقة بأشياء الزمن ورجاله ،
يكتنف ذلك أو يمتزج به حكمٌ عن الأيام تلقيتها ، ومن التجارب استمليتها ،
وفي قوالب العربية وعيتها ، وعلى أساليبها حَبَّرَها وشَيَّها . ويقول شوقي عقب
ذلك إن بعض هذه الخواطر كتبها في الأندلس والمكارة جارية والدار نائية .
وواضح أنه استغلَّ طريقة المقامات في النقد الاجتماعي والعظة والحكمة ،
وهو يفتتح مقاماته أو أسواقه بقوله في الوطن :

« الوطن موضع الميلاد ، وجمع أوطار الفؤاد ، ومضجع الآباء والأجداد ، الدنيا
الصغرى ، وعتبة الدار الأخرى . الموروث الوارث ، الزائل عن حارث إلى حارث .
مؤسسٌ لبان ، وغارس لجان ، وحى من فان ، دوايك حتى يُكسف القمران ،
وتسكن هذى الأرض من دوران . أول هواء حرَّك المروحين ، وأول تراب
مسَّ الراحتين ، وشعاع شمس اغترق العين . مجرى الصبَّا وملعبه ، وعُرس
الشباب وموكبه ، ومراد الرزق ومطلبه ، وسماء النبوغ وكوكبه ، وطريق المجد
ومركبه . أبو الآباء مُدَّتْ له الحياة فخلد ، وقضى الله أن لا يبقى له ولد .
فإن فاتك منه فائت ، ذهب كما ذهب أبو العلاء عن ذكر لا يفوت ، وحديث
لا يموت . مدرسة الحق والواجب ، يقضى العمرَ فيها الطالب ، ويقضى شئ
منها عنه غائب . حقَّ الله وما أقدمه وأقدمه ، وحق الوالدين وما أعظمه ،
وحق النفس وما ألزمه . إلى أخ تنصفه ، أو جار تسعفه ، أو رفيق في رحال
الحياة تتألفه ، أو فضل للرجال تزيّنه ولا تزيفه . فما فوق ذلك من مصالح
الوطن المقدمة ، وأعباء أماناته المعظمة ، صيانةُ بنائه ، والصنانة بأشيائه ،
والنصيحة لأبنائه ، والموت دون لوائه . قيود في الحياة بلا عدد ، يكسرها
الموت وهو قيْدُ الأبد . »

ويستمر شوقي في هذا النغم ، ويخرج إلى الجندی المجهول وقناة السويس
والشمس والموت والشباب والخير والقلم وشاهد الزور والمال والأهرام والأمس
واليوم والغد والمسجد الحرام والصلاة والصوم والزكاة والحج والجمال
والأمومة والكاتب العموى والزهرة والساقية . وهو في كل ذلك يرصف

أسجاعاً وجملاً متقابلة ، لا تختلف في شيء عما نقرأه في كتب المقامات .
فإذا قلنا إن أسواق الذهب نهاية من نهايات المقامات لم نكن مغالين
ولا مبعدين . ومع ذلك فالمقامات أخف منها روحاً ، ونقصد مقامات الحريرى
مثلاً ، إذ نراها تختلف عن مقامات شوقي ، فهي لا تقف عند تصوير المعاني
فحسب ، بل تصور أشخاصاً في العادة ، والأساس فيها أديب متسول
يقع الناس في حباله ، وفي أثناء ذلك تُعطى صورة دقيقة لطريقة للمجتمع وأهله .
فشوقي لم يكن موفقاً حين حاول أن يحتذى على أمثلة المقامات ،
والحقيقة أنه خلّق شاعراً ولم يخلق ناثراً ، وقد رأينا مسرحيته أميرة الأندلس
النثرية تضعف عن زميلاتها الشعرية لنفس هذا السبب ، إذ بناها
على النثر ولم يبنها على الشعر . وقد ألحق أسواقه بمجموعة من الخواطر تجرى
مجرى الحكم والأمثال ، وليس فيها عمق ولا دلالة نفسية على أحواله ،
ولأنما هي جمل يمكن أن تُؤثّر لجمال صياغتها لا لجمال فكرتها . ومهما يكن
فقد أدّى شوقي بشعره ما لم يؤده بنثره ، وكان له فيه القدرُ المَعْلَى بين
أبناء عصره .

منافذ بيع مكتبة الأسرة الهيئة المصرية العامة للكتاب

مكتبة المعرض الدائم

١١٩٤ كورنيش النيل - رملة بولاق
مبنى الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة - ت : ٢٥٧٧٥٣٦٧

مكتبة ساقية

عبد المنعم الصاوي
الزمالك - نهاية ش ٢٦ يوليو
من أبو الضدا - القاهرة

مكتبة مركز الكتاب الدولي

٣٠ ش ٢٦ يوليو - القاهرة
ت : ٢٥٧٨٧٥٤٨

مكتبة المبتديان

١٣ ش المبتديان - السيدة زينب
أمام دار الهلال - القاهرة

مكتبة ٢٦ يوليو

١٩ ش ٢٦ يوليو - القاهرة
ت : ٢٥٧٨٨٤٣١

مكتبة ١٥ مايو

مدينة ١٥ مايو - جلوان خلف مبنى الجهاز
ت : ٢٥٥٠٦٨٨٨

مكتبة شريف

٣٦ ش شريف - القاهرة
ت : ٢٣٩٣٩٦١٢

مكتبة الجيزة

١ ش مراد - ميدان الجيزة - الجيزة
ت : ٣٥٧٢١٣١١

مكتبة عرابي

٥ ميدان عرابي - التوفيقية - القاهرة
ت : ٢٥٧٤٠٠٧٥

مكتبة جامعة القاهرة

بجوار كلية الإعلام - بالحرم الجامعي -
الجيزة

مكتبة الحسين

مدخل ٢ الباب الأخضر - الحسين - القاهرة
ت : ٢٥٩١٣٤٤٧

مكتبة رادوييس

ش الهرم - محطة المساحة - الجيزة
مبنى سينما رادوييس

مكتبة أكاديمية الفنون

ش جمال الدين الأفغانى من شارع

محطة المساحة - الهرم

مبنى أكاديمية الفنون - الجيزة

ت : ٣٥٨٥٠٢٩١

مكتبة أسيوط

٦٠ ش الجمهورية - أسيوط

ت : ٠٨٨/٢٣٢٢٠٣٢

مكتبة المنيا

١٦ ش بن خصيب - المنيا

ت : ٠٨٦/٢٣٦٤٤٥٤

مكتبة الإسكندرية

٤٩ ش سعد زغلول - الإسكندرية

ت : ٠٣/٤٨٦٢٩٢٥

مكتبة المنيا (فرع الجامعة)

مبنى كلية الآداب - جامعة المنيا - المنيا

مكتبة الإسماعيلية

التملك - المرحلة الخامسة - عمارة ٦

مدخل (١) - الإسماعيلية

ت : ٠٦٤/٣٢١٤٠٧٨

مكتبة طنطا

ميدان الساعة - عمارة سينما أمير - طنطا

ت : ٠٤٠/٣٣٢٢٥٩٤

مكتبة المحلة الكبرى

ميدان محطة السكة الحديد

عمارة الضرائب سابقاً

مكتبة جامعة قناة السويس

مبنى الملحق الإدارى - بكلية الزراعة -

الجامعة الجديدة - الإسماعيلية

ت : ٠٦٤/٣٣٨٢٠٧٨

مكتبة دمنهور

ش عبدالسلام الشاذلى - دمنهور

مكتبة المنصورة

٥ ش الثورة - المنصورة

ت : ٠٥٠/٢٢٤٦٧١٩

مكتبة بورفؤاد

بجوار مدخل الجامعة

ناصية ش ١١، ١٤ - بورسعيد

مكتبة منوف

مبنى كلية الهندسة الإلكترونية

جامعة منوف

مكتبة أسوان

السوق السياحى - أسوان

ت : ٠٩٧/٢٣٠٢٩٣٠

مكتبات ووكلاء البيع بالدول العربية

لبنان

- شارع الستين - ص.ب: ٣٠٧٤٦ جدة :
٢١٤٨٧ - هاتف : المكتب: ٦٥٧٠٧٢٢ -
٦٥١٠٤٢١ - ٦٥١٤٢٢٢ - ٦٥٧٠٦٢٨
٣ - مكتبة الرشد للنشر والتوزيع -
الرياض - المملكة العربية السعودية -
ص.ب: ١٧٥٢٢ - الرياض: ١١٤٩٤ -
هاتف : ٤٥٩٣٤٥١
٤ - مؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية -
الجوف - المملكة العربية السعودية - دار
الجوف للعلوم ص.ب: ٤٥٨ الجوف - هاتف:
٠٠٩٦٦٤٦٢٤٣٩٦٠ فاكس: ٠٠٩٦٦٤٦٢٤٧٧٨٠

الأردن - عمان

- ١ - دار الشروق للنشر والتوزيع
هاتف : ٤٦١٨١٩١ - ٤٦١٨١٩٠
فاكس: ٠٠٩٦٢٦٤٦١٠٠٦٥

- ٢ - دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع
عمان - وسط البلد - شارع الملك حسين
هاتف : ٩٦٢٤٦٢٦٦٢٦ +
تلى فاكس : ٩٦٢٦٤٦١٤١٨٥ +
ص.ب: ٥٢٠٦٤٦ - عمان: ١١١٥٢ الأردن.

الجزائر

- ١ - دار كتاب الغد للنشر والطباعة والتوزيع
حتى 72 مسكن م.ب.أ.ع. عمارة ٥
محل ٠٢ - جيجل - هاتف
034477122 - فاكس: 134495697
موبايل : 0661448800

- ١ - مكتبة الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع صيدنايا المصيطبة - بناية الدوحة -
بيروت - هاتف: ٩٦١/١/٧٠٢١٣٣
ص.ب: ٩١١٣ - ١١ بيروت - لبنان
٢ - مكتبة الهيئة المصرية العامة للكتاب
بيروت - الفرع الجديد - شارع الصيداني -
الحمراء - رأس بيروت - بناية سنتر مارييا.
ص.ب: ١١٣/٥٧٥٢
فاكس: ٠٠٩٦١/١/٦٥٩١٥٠

سوريا

- دار المدى للثقافة والنشر والتوزيع -
سوريا - دمشق - شارع كرجيه حداد -
المتفرع من شارع ٢٩ أيار - ص.ب: ٧٣٦٦ -
الجمهورية العربية السورية

تونس

دار المعارف

- طريق تونس كلم 131 المنطقة
الصناعية بأكودة
ص.ب: 215 - 4000 سوسة - تونس .

المملكة العربية السعودية

- ١ - مؤسسة العبيكان - الرياض -
تقاطع طريق الملك فهد مع طريق
العروبة (ص.ب: ٦٢٨٠٧) رمز ١١٥٩٥ -
هاتف : ٤٦٥٤٤٢٤ - ٤١٦٠٠١٨
٢ - شركة كنوز المعرفة للمطبوعات
والأدوات الكتابية - جدة - الشرقية -

طبعة خاصة تصدرها دار المعارف
مكتبة الأسرة ٢٠١٠



تذكرت بمناسبة مرور عشرين عاماً على بدء مشروع القراءة للجميع عام ١٩٩٠. حكاية تقول إن الفيلسوف اليوناني أرسطو كان معلماً للإسكندر المقدوني وانه استطاع أن يشجع وجدان الإسكندر، ويشد غيبه ولعاً بكل أشكال التعليم والقراءة، حتى إن الإسكندر لم يكن يظهر إلا وفي يده كتاب. لكن حدث خلال إحدى رحلاته إلى آسيا أن عانى فلة الكلب، فإذ به يأمر أحد قادة جيوشه أن يحضر له بعض ما يقرأه وكان هذه الحكاية قد جاءت تذكرها بمثابة حساب للنفس عما أنجزناه حتى اليعاني أحد فلة الكلب وجوداً وثمناً، فجلت مكتبة الأسرة، التي بدأت عام ١٩٩٥، هي المصاحبة الواقعية التي تجاوزنا بحال تلك المشكلة، بتحقيق الاندماج العامة للكتاب، وذلك بالربط بين السلع إصداراتها المتنوعة في شتى مجالات المعرفة، والدعم المادي الذي تتمتع به أسعار تلك الإصدارات، فتجعلها في متناول الجميع. وقد تلاحم نشاط مكتبة الأسرة لسنوات عديدة مع فعاليات مشروع القراءة للجميع، لكننا أخيراً ألدنا ضرورة استمرار إصدارات مكتبة الأسرة طول العام، انطلاقاً من حكمة قديمة ما زالت تعاصرنا، وهي أن من يستطيع القراءة، يستطيع رؤية ضعف ما يراه الآخرون.

سوزان مبارك



٢ جنيهات

